

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La ciudad de México: cuerpo y materia

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Elisa Teresina di Biase Castro

Directora

Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid, 2014

© Elisa Teresina di Biase Castro, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN ESTUDIOS INTERCULTURALES Y LITERARIOS

LA CIUDAD DE MÉXICO: CUERPO Y MATERIA

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

ELISA TERESINA DI BIASE CASTRO

BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA
EUGENIA POPEANGA CHELARU

MADRID, 2014

Para mis padres, Elisa Castro Villalobos y Antonino Di Biase, para mis hermanos, Gianna Laura y Antonino, y para Rodrigo Tirado, con todo mi amor y un agradecimiento sin límites.

Agradecimientos

Muchas gracias a la Dra. Eugenia Popeanga por su interés en mi trabajo y su apoyo constante; al Dr. Gonzalo Celorio Blasco, por su generosísima y vital asesoría; a Juan Villoro y Fabrizio Mejía por su disposición a contestar mis impertinentes correos y preguntas; a Antonino Di Biase por su invaluable intervención en la traducción al italiano de la introducción y las conclusiones y a Gianluigi Di Biase por hacerle la revisión final. Finalmente, un agradecimiento muy especial a Alfonso Muñoz Corcuera, por guiarme constantemente en este camino.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1. INTRODUZIONE	22
2. EL AGUA.....	41
2.1 EL AGUA DE LA CIUDAD DE MÉXICO. CONDICIONES CLIMÁTICAS E HIDROGRÁFICAS	41
2.2 EL AGUA Y LA FUNDACIÓN DE LA CIUDAD. REALIDAD Y MITO.	42
2.3 JOSÉ EMILIO PACHECO: LA ETERNIDAD Y LOS FANTASMAS.....	52
2.4 JUAN VILLORO: LA HIBRIDEZ Y EL SINO DE LA LLUVIA.	63
2.5 FABRIZIO MEJÍA MADRID: AMOR, MATERNIDAD, MEMORIA Y NAUFRAGIO.	116
3. EL FUEGO	147
3.1 EL FUEGO Y LA CIUDAD DE MÉXICO. CONDICIONES GEOGRÁFICAS Y MARCO HISTÓRICO	147
3.2 LOS INCENDIOS.....	147
3.3 LOS VOLCANES. GEOGRAFÍA FÍSICA, IMAGINARIA Y ESPIRITUAL	150
3.4 JOSÉ EMILIO PACHECO: LA VIDA COMO INCENDIO Y EL FUEGO HECHO PIEDRA	159
3.5 JUAN VILLORO: LA CIUDAD COMO PARRILLA Y EL MAGNETISMO DE VULCANO.....	187
3.6 FABRIZIO MEJÍA: EL EXILIO EN EL VOLCÁN, EL INCENDIO AMOROSO Y LA URBE A PUNTO DE EXPLOTAR.....	210
4. EL AIRE	227
4.1 LA CIUDAD DE MÉXICO Y EL AIRE: EL DEVENIR DE LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE....	227
4.2 JOSÉ EMILIO PACHECO : LA NOCHE, LA ASFIXIA Y EL POLVO	235
4.3 JUAN VILLORO: AZOTEAS ENLOQUECIDAS Y LAS AVENTURAS DE UN CIELO ARTIFICIAL	253
4.4 FABRIZIO MEJÍA MADRID: EL ENTRAÑABLE VENENO, EL VUELO IMPOSIBLE Y EL FUNAMBULISMO URBANO.....	273
5. LA TIERRA.....	288
5.1 LA CIUDAD DE MÉXICO Y LA TIERRA: OROGRAFÍA, GEOLOGÍA, CRECIMIENTO Y RUINAS	288
5.2 JOSÉ EMILIO PACHECO: JONÁS DE LA MEMORIA Y LAS RUINAS	308
5.3 JUAN VILLORO: LAS VIRTUDES DE LA TIERRA NEGRA, DE LOS BORDES Y DE LA MATERIA DISPERSA	332
5.4.- FABRIZIO MEJÍA MADRID: LA VIDA SIN CIMIENTOS	351
6. CONCLUSIÓN.....	370
6.- CONCLUSIONE.....	375
7. SUMMARY AND CONCLUSION.....	380
8. BIBLIOGRAFÍA.....	385

1. Introducción

Hay incontables motivos para odiar y para amar la Ciudad de México. Difícilmente encontraremos otra ciudad en el mundo que despierte sentimientos tan encontrados y tan extremos en sus habitantes y en quienes la visitan. Desmesurada, impensable, la megalópolis mexicana de la posmodernidad es una intrincadísima acumulación de pasados y presentes, de imágenes y de identidades, de calles y vehículos, de peatones a la deriva, de fragmentos. Inaprensible al vuelo, demanda física y emocionalmente mucho de quien quiera reclamarla como propia. Si bien, cualquier asentamiento urbano, sobre todo en el marco cultural de los últimos tiempos, representa un reto inmenso para el paseante físico o literario, esta megalópolis de las mil caras, que es tantas ciudades como puntos de vista y rincones la han habitado y construido a través del tiempo, que asume todas las capas de piedra y agua y sangre y sucesos que la han edificado y sobreviven en ella tan insistentemente, brotando en la calle, en las casas, en la superficie de las pieles, en las miradas, en los mercados, en la suciedad de las esquinas y que, en ocasiones, forman una armonía colorida y, en otras, son fantasmas vivos de un viejo resentimiento sin nombre, puede serlo mucho más.

Para Serge Gruzinski, archivista, historiador de las mentalidades, paleógrafo francés especializado en temas latinoamericanos, y quizá quien mejor haya detallado en años recientes la historia de esta urbe,

Sin duda, las razones para interesarse en la capital de México abundan. Su misterioso origen precolombino, su pasado “azteca”, la conquista española entre Dios y el diablo, su gigantismo de fin de siglo o aun su obstinación, cualquiera que sea la época, por querer figurar entre las megalópolis del globo: hacia 1520 la ciudad azteca era la más poblada del mundo; la aglomeración de hoy rebasa o le pisa los talones a Nueva York o Tokio, encabezando el pelotón. La lista de preguntas podría extenderse al infinito delineando los recuerdos prestigiosos y los récords infames –la contaminación atmosférica, las ciudades perdidas. Precursor del enfoque apocalíptico, Julio Verne no pudo evitar esta observación en *Un drama en México*: “¿No sabe usted que todos los años se cometen mil asesinatos en México y que estos parajes no son seguros?” (Gruzinski, 2004: 17)

Hay, sin duda, un halo magnético que ejerce esta ciudad múltiple, abigarrada, misteriosa y legendariamente hostil que, sin embargo, esquivo todas las negras expectativas y las predicciones terroríficas que la rodean. Las intuiciones apocalípticas de Julio Verne se convirtieron, con los años, en el alegre ejercer el apocalipsis cotidiano que señaló, como veremos más adelante, Carlos Monsiváis. Otro extranjero seducido

por la ciudad, el periodista neoyorkino David Lida, radicado en la metrópoli mexicana desde 1990, explica su fascinación hacia ella apuntando que la globalización está convirtiendo a las capitales del primer mundo en ciudades cada vez más parecidas y con menos particularidades. Ante este fenómeno, establece como un contraste la manera en la que, gracias a su sólida base tradicional, su enormidad e inmensa diversidad demográfica, económica y espacial, la Ciudad de México ha recibido la globalización como otro tinte de pluralidad. Las cadenas multinacionales se establecen y dan a la urbe un aire cosmopolita sin anular el resto de las fuerzas culturales que operan en ella. La Ciudad de México, de acuerdo con este periodista, se mantiene enfáticamente ella misma, con sus mercados al abierto, sus vendedores de tamales y sus millones y millones de habitantes trasladándose de un sitio a otro. Lida va tan lejos como para atreverse a proponerla como la capital del siglo XXI:

Walter Benjamin nombró a París la capital del siglo diecinueve y, en *Nueva York delirante*, Rem Koolhaas supuso a Manhattan la piedra Rosetta urbana del siglo veinte. México desempeñará un papel similar en el veintiuno. El ordenado modelo de ciudad europea e incluso el hirviente pero cuidadosamente planeado arquetipo estadounidense que lo sigue han dejado espacio a otra versión. Hoy, más de la mitad de la población del mundo vive en ciudades. La mayoría de nosotros no vivimos en urbes limpias y ordenadas, como Londres y Toronto, París y Nueva York. Vivimos en hipermetrópolis enormes e improvisadas que en las últimas décadas se han expandido para alojar a poblaciones con crecimientos monstruosos con poco o nada que se parezca a un planeamiento urbano. Mumbai, Shangai, Istambul, São Paulo, Lagos, el Cairo y Karachi, para dar algunos ejemplos, tienen, cada una, más de diez millones de habitantes, frecuentemente peleándose algunas pulgadas de espacio.

A tres horas de vuelo de Los Ángeles y cuatro y media de Nueva York, de todos estos lugares, la Ciudad de México es la geográficamente más cercana a Estados Unidos y Canadá (y, exceptuando a Istambul, de Europa). Católica e hispanohablante, es también la más cercana a Estados Unidos, Canadá y Europa en términos socioculturales. Como las otras ciudades mencionadas, la Ciudad de México ha absorbido y asimilado los siglos de su historia, sin embargo, de alguna manera, la mayor parte de ellos sigue en evidencia sobre la calle. (Lida, 2008: 10-11)¹

¹ Texto original: "Walter Benjamin called Paris the capital of the nineteenth century, and in *Delirious New York* Rem Koolhaas posited Manhattan as the urban Rosetta stone of the twentieth. Mexico will play a similar role in the twenty-first. The orderly European model for cities, and even the bustling but carefully planned United States archetypes that followed it, have already given way to another version. Today, more than half of the people in the world live in cities. Most of us do not live in neat, orderly ones, like London and Toronto, Paris and New York. We live in enormous, improvised hypermetropolises that in the past few decades, with little or nothing resembling urban planning, have expanded to accommodate monstrously multiplying populations. Mumbai, Shanghai, Istanbul, São Paulo, Lagos, Cairo and Karachi, to give a few examples, each have more of ten million inhabitants, often struggling over inches of space.

Only a three-hour plane ride from L.A. and four and a half from New York City, of all these places, Mexico City is the closest geographically to the U.S. and Canada (and, except for Istanbul, to Europe). Catholic and Spanish-speaking, it is also the closest to the U.S., Canada, and Europe in sociocultural

Llaman mucho la atención las similitudes entre las razones que exponen Gruzinski y Lida para justificar su interés en la Ciudad de México: sus patentes y vivas capas de pasado, su gigantismo desmesurado, sus exageraciones múltiples, su personalidad única y espontánea. Más allá de si el autor neoyorquino lleva la razón al nombrar a la metrópolis mexicana la capital del siglo XXI (en el contexto del mundo Occidental, por supuesto), debemos concederle que es verdad que, en un mundo en el que la división entre ricos y pobres se vuelve cada día más pronunciada, incluso las urbes más ricas están pareciéndose gradualmente al prototipo (si se le puede llamar así) desorganizado y contrastante de esta ciudad, acostumbrada desde su fundación europea, a las más pronunciadas diferencias.

Pero el hechizo que ejerce la Ciudad de México y que tan bien perciben estos dos autores viene de razones muy profundas. El abigarramiento que se presiente en ella, en sus calles, no es únicamente de población, edificios y vehículos, ni siquiera se trata sólo de capas de tiempo superponiéndose, sino, claramente, es una acumulación de significantes y significados en continuo movimiento, en un hervidero quizás más vertiginoso que el de su transporte público. Todas estas visiones impactan, pero hagámonos aquí la misma pregunta que se hace Pierre Sansot en su *Poética de la ciudad*: “¿Bajo qué condición el asombro puede convertirse en una revelación?” (Sansot, 2004: 87) Para que una ciudad nos hable es necesario mirarla con ojos inquisidores, formular las preguntas y, sobre todo, lanzarse a recorrerla. Pero no hay que confundir esta mentalidad inquisitiva con el discurso científico, que intenta objetivar los elementos de su estudio. Notemos que Sansot ha dicho “revelación” y no “hipótesis”. Dado que nuestro ser y el de la ciudad están intrincadamente tejidos, el método científico es poco útil para descifrar el jeroglífico urbano. De acuerdo con el mismo Sansot:

Existe un lenguaje urbanista que introduce una escisión entre el hombre y la ciudad que nos resulta repelente. Tiende a hacer irreal, abstracta, a ésta última, operación que puede parecer benéfica ya que introduce la neutralidad, el tono insulso y razonable de los tecnócratas y que, a fin de cuentas, pretende expulsar lo humano de aquello que está destinado a hacer florecer al hombre. *Aquí, es el discurso científico el que no solamente es nocivo, sino inexacto.* (Sansot, 2004: 20) ²

terms. Like those other cities mentioned, it has absorbed and swallowed all the centuries of its history, yet most of them are still in evidence in some regurgitated form on the street”. (La traducción es mía.)

² Texto original : “Il existe un langage urbaniste dont nous refusons la scission qu’il introduit entre l’homme et la ville. Il vise à déréaliser cette dernière : opération qui semble bénéfique, puis qu’elle introduit la neutralité, le ton fade et raisonnable des technocrates et qui, en fin de compte, vise à expulser

No es una novedad afirmar que el espacio vivido por el hombre nada tiene que ver con el espacio geométrico, esterilizado y desprovisto de calidades – correspondiente éste, sin duda, al ojo del científico. El espacio habitado, en general, y no únicamente el espacio urbano, siempre ha sido simbólico. Para apoyar este punto, me gustaría citar unas palabras de Michel Foucault, quien considera que

La obra –inmensa de Bachelard-, las descripciones de los fenomenólogos, nos han hecho ver que no vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, antes bien, en un espacio poblado de calidades, un espacio tomado quizá por fantasmas: el espacio de nuestras percepciones primarias, el de nuestros sueños, el de nuestras pasiones que conservan en sí mismas calidades que se dirían intrínsecas: espacio leve, etéreo, transparente o, bien, oscuro, cavernario, atestado ; es un espacio de alturas, de cumbres, o por el contrario un espacio de simas, un espacio de fango, un espacio que puede fluir como una corriente de agua, un espacio que puede ser fijado, concretado como la piedra o el cristal.(Foucault, 2008: 46)

Como espacio primordialmente humano, la ciudad nos concierne incluso más que otros espacios y nos da sentido, de ella venimos y en ella nos realizamos. En contraste con lugares diversos, la urbe, como medio más intrincadamente cultural que natural, ha representado, desde sus umbrales, mayor complejidad significativa, pues es tan deliberada como incidentalmente simbólica. Las ciudades contemporáneas en su aparente precisión, pragmatismo y vacuidad nos hacen olvidar el origen de las urbes, pero en la antigüedad y en la Edad Media, se tenía una idea de la ciudad cimentada únicamente en la significación. Las ciudades se construían por medio de la sacralización del espacio que ocupaban. Existe siempre un mito fundacional que explica la ciudad y le abre un lugar en el cosmos. El espacio urbano, entonces, se configura formalmente para hacer eco a este significado e incorporarse en el mundo de manera coherente y respetuosa, integrada a la espiritualidad y a la Realidad sagrada. El concepto utilitario de un diseño urbano fundado en las funciones y las ocupaciones brotaría mucho tiempo después y se iría acentuando con la industrialización, aunque la tendencia a sacralizar el espacio nunca ha desaparecido por completo por más que tecnócratas y positivistas quieran creerlo así. Desde tiempos inmemoriales la funcionalidad y la significación de la ciudad han convivido, en ocasiones complementándose y, en otras, enfrentándose. Un ejemplo muy claro de esto es el daño que la introducción de un sistema de metro suele hacer al patrimonio arqueológico de muchas urbes. La historia y la pertenencia chocan con el flujo de la ciudad moderna.

l'humain de ce qui est destiné à épanouir l'homme. Là, c'est la parole dite scientifique qui, non seulement, est nocive mais inexacte". (La traducción es mía)

Desde su fundación, ceremonia para construirla puente entre el hombre y un universo ajeno, inteligible y en diálogo con el Cosmos y las divinidades, hasta las marcas que su espacio va adquiriendo en el contacto con los habitantes y con la historia, la ciudad es un auténtico texto. En palabras de Roland Barthes, “La ciudad es un discurso y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla”. (Barthes, 1993: 258) Al transitar por una ciudad y, más específicamente, al vivirla, vamos decodificando sus signos, interiorizándolos y actualizándolos. Por supuesto, con esto no sólo quiero decir que seamos capaces de leer los avisos y los letreros que regulan el tráfico o que podamos dominar el funcionamiento de sus vías y su transporte público. Una ciudad es significativa en maneras mucho menos literales y, en ocasiones mucho más veladas. Los signos de la urbe son complejos, están siempre vivos e interconectados y sus significados son móviles. En realidad, la semiología, en general, no postula nunca que un símbolo, cualquiera que éste sea, tenga un significado definitivo; los significados se convierten en significantes y al contrario. Siempre nos encontramos ante sucesiones interminables de metáforas cuyo significado está en constante transformación. En este sentido y, aplicándolo a la simbología de la ciudad y su existencia como texto, Roland Barthes nos dice:

La ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente. Cuando nos desplazamos por una ciudad, estamos todos en la situación de los *1000 000 millones de poemas* de Quenau, donde puede encontrarse un poema diferente cambiando un solo verso. (Barthes, 1993: 258)

A esta capacidad de la urbe de presentarse como texto infinito y vivo, Barthes la llama “dimensión erótica”. El contacto de los símbolos entre sí y con los habitantes es el que genera chispas y se reproduce fecundamente en más imágenes y signos. Pero, ¿cómo se forjan esos símbolos y cómo entran en contacto entre ellos y con nosotros? ¿Qué posibilita el texto urbano interminable? De acuerdo con Pierre Sansot, es parte de la esencia de una ciudad el desplegarse y multiplicarse a sí misma. En este sentido, comparada con el pueblo o la aldea, la ciudad resulta “parlanchina”, pues, mientras el pueblo se atiene a una sola imagen propia y se ase a ella para no desaparecer, la ciudad alberga un vertiginoso juego de reflejos, de sonidos y ecos, de armonías y cacofonías propias. Y el filósofo va todavía más lejos:

*En una ciudad no se sabe nunca que refleja y qué es lo reflejado, cuál es el sonido y cuál el eco, quién está afiebrado por la noche, si son las luces de la ciudad o los paseantes atareados. No se sabría distinguir lo real de lo imaginario, lo que pasa en la pantalla de lo que ocurre en las calles vecinas al cine, si el póster nos mira o si él entra distraídamente en nuestro campo de visión. Las palabras, tonos de canciones, las bromas del día, los encabezados de los periódicos, todos se mezclan en las cosas y en los seres. No tienen necesidad –para ser tomados en serio- de ser como la firma de Dios. Llenan los *bistrots*, las tiendas, las manifestaciones (y vacilaríamos para calificar de urbano los lugares que no presenten este fenómeno de resonancia). (Sansot, 2004: 32)³*

He ahí una interesante condición de lo urbano, la producción de resonancia, de reflejos. En efecto, las ciudades y sus habitantes engendran imágenes incesantemente, y éstas, a su vez, alimentan el espacio y a la ciudad misma, configurando la realidad que percibimos, pero, ¿cómo afrontar semejante desbordamiento de significados? No por reclamar un acercamiento humanista hacia el espacio de la ciudad se vaya a imaginar que aquí propongo una aproximación falta de rigor. Desde luego, nuestro análisis de la urbe debe establecer un equilibrio entre criterios más o menos objetivos e interpretativos. Se trata de forzar a la ciudad a decir lo que no dice claramente, lo que oculta ante un ojo poco avisado. La interpretación de una ciudad constituye una lectura crítica, en consecuencia, se requiere trabajar tanto desde la semiología como desde la fenomenología y la poética.

La aproximación al espacio urbano jamás había sido más compleja que después de la Segunda Guerra Mundial. Los horrores que conmocionaron a la humanidad, que marcaron su historia y su imagen de sí misma, forzaron el comienzo de una nueva interpretación del tiempo y, por supuesto, del espacio. La reconstrucción de las ciudades arrasadas por las bombas abrió paso a una profunda reflexión del espacio de la urbe. La ciudad posmoderna, como el hombre posmoderno, se rehúsa a tener una identidad fija y, por lo tanto, peligrosa y excluyente, a casarse con ninguna ideología. La ciudad, como el sujeto, pierde su unidad sólida e inequívoca y se fragmenta y multiplica. La identidad se vuelve un collage vivo, un laberinto en movimiento. La ciudad también.

A la literatura, naturalmente, le ocurre algo similar. La novela, desde el siglo XIX ha estado fuertemente vinculada a la vida urbana. Es en este género literario en el

³ Texto original : “Dans une ville, on ne sait jamais qui reflète et qui est reflété, quelle est le son et quell est l’écho, qui a la fièvre le soir, si ce sont les lumières de la ville ou les passants affairés. On ne saurait distinguer le réel et l’imaginaire, ce qui se passe sur l’écran ou dans les rues qui avoisinent les cinemas, si l’affiche nous regarde ou si elle entre distraitement dans notre champ de vision. Les mots, rengaines des chansons, plaisanteries du jour, gros titres répétés des journaux, sont mêlés aux choses et aux êtres. Ils n’ont pas besoin – pour être prise u sérieux- d’être comme la signature de Dieu. Ils emplissent les bistrots, les magasins, les manifestations (et nous hésiterons à qualifier d’urbain des lieux que ne presentment pas ce phénomène de résonance) ”. (La traducción es mía).

que se plasman los grandes retratos de las urbes, la París de Víctor Hugo y Balzac, la Londres de Dickens y Stevenson. Con el advenimiento de la posmodernidad, la novela y la ciudad no se separan, sino que viven juntas la transformación. Más de un lector ha perdido el rumbo en una novela laberíntica de la misma manera en que un transeúnte puede perderse –para siempre, de acuerdo con el escritor Claudio Magris- en la Ciudad de México. Bertrand Westphal, autor de la teoría *Geocrítica*, que pretende condensar las diversas corrientes vigentes de estudios del espacio urbano (tematología, imagología y mitocrítica) y aplicarlas al estudio de los textos literarios con el fin de explorar la dimensión literaria propia de cada ciudad, nos dice acerca de la evolución de la relación entre la literatura y la ciudad:

De la ciudad-cuadro, tan querida para Louis-Sébastien Mercier, hemos pasado a la ciudad-escultura, en cuanto a que la estatua es pluridimensional, apreciable en función del punto de vista que se privilegie. Ciudad-cuadro, ciudad-escultura y después, por supuesto, ciudad-libro. Se había pintado la ciudad; se había modelado la ciudad; en lo sucesivo la ciudad se lee. Porque si la ciudad es frecuentemente plasmada en el libro, también sucede que la una y el otro sean aprehendidos en relación de estricta equivalencia. En otras palabras, para ciertos autores –sobre todo a partir de los años cincuenta- la ciudad se ha convertido en un libro, como el libro se ha convertido en ciudad. La creciente complejización concomitante (¿puede ser esto furtivo?) de las estructuras espaciales y de las estructuras de la obra literaria han hecho del espacio urbano una metáfora del libro, y de la novela en específico. (Westphal, 2011)⁴

Las consideraciones de Westphal vienen aquí a redondear las ideas de Pierre Sansot y Roland Barthes, ambos autores que, como hemos visto, señalaban ya la equivalencia entre la urbe y el texto literario. Siguiendo el hilo de estos pensamientos, resulta sumamente interesante la exploración de la metáfora ciudad-libro y acoger uno de los propósitos de Westphal en nuestro estudio, es decir,

Articular la literatura en torno a sus relaciones con el espacio, promover una *geocrítica* poética en la que el objetivo no será el análisis de las representaciones del espacio en la literatura, sino, más bien, el estudio de las *interacciones* entre espacios humanos y literatura. (Westphal, 2011)⁵

⁴ Texto original: “De la ville- tableau chère à Louis- Sébastien Mercier, on est passé à la ville-sculpture, en ce que statue est pluridimensionnelle, appréciable en fonction du point de vue que l’on privilegie. Ville-tableau, ville-sculpture et puis, bien entendu, ville-livre. On avait dépeint la ville; on a modelé la ville; on lit dorénavant la ville. Car si la ville est souvaant transplantée dans le livre, il arrive aussi que l’une et l’autre soient saisies dans des relations de stricte équivalence. En d’autres termes, pour certains auteurs – surtout à partir des années cinquante –la ville est devenue livre, comme le livre est devenue ville. La complexification croissante, et concomitante (est-ce fortuit ?) des structures spatiales es des structures de l’œuvre littéraire ont alors fait de l’espace urbain une métaphore du livre, et du roman en particulier”. (La traducción es mía)

Para cumplir con este fin es importante tener siempre en consideración que los espacios humanos no entran en el terreno de lo imaginario al ser plasmados en una obra literaria, sino que la literatura fija ciertos aspectos de su dimensión imaginaria propia, adquirida a través del tiempo en la interacción con las generaciones de habitantes y sus circunstancias históricas e individuales. El escritor es un lector de la ciudad y, a la vez, su autor.

La Ciudad de México es particularmente susceptible a un estudio como éste, ya que sus circunstancias materiales y su devenir histórico la han transformado en una ciudad eminentemente literaria. La ciudad material, los edificios de tezontle y granito, de cantera, mármol y ladrillo, han sido víctimas de sucesivas destrucciones. Los españoles, a su llegada, asolaron la Tenochtitlan prehispánica, y enterraron sus vestigios debajo de sus iglesias, palacios y conventos; la ciudad ilustrada aborreció a la urbe barroca y procuró eliminarla; el romanticismo de la ciudad independiente vio en la religión un síntoma de dominación y oscuridad y se dio a la afanosa tarea de acabar con iglesias y conventos; la dictadura de Porfirio Díaz dio la espalda a España y erigió una ciudad de afrancesado mármol; la ciudad del siglo XX arrasó con todo lo anterior y con el paisaje en favor de una ciudad moderna y norteamericana y, como si eso no fuera suficiente, el terremoto de 1985 tiró por tierra media metrópolis. La posmodernidad mantiene fragmentos descentrados de todas estas ciudades. He ahí una de las razones por las que en la Ciudad de México se tiene la sensación de una extraña simultaneidad. Pero nos adentraremos más en este tema en capítulos sucesivos. Por el momento, me interesa subrayar el sino de destrucción que parece marcar a esta urbe. En palabras de Gonzalo Celorio:

Esa visión maravillosa de los primeros españoles llegados a estas tierras fue cegada por los españoles mismos. A partir de que Hernán Cortés puso sitio y destruyó la Gran Tenochtitlan, la ciudad de México hizo suyo, sin saberlo, el mito de Coyolxauhqui, la que se pinta de cascabeles las mejillas, quien fue precipitada desde la cúspide del templo por su hermano Huitzilopochtli, el joven guerrero, el que obra de arriba, y yace desmembrada, rota, al pie de las alfardas del teocali. No deja de ser aterradoramente significativo que el gigantesco monolito del Templo Mayor, que sobrevivió a la devastación de las huestes cortesianas sea, paradójicamente, la imagen misma de la destrucción, como si nuestra única permanencia fuera la de nuestro incesante aniquilamiento. (Celorio, 2004^a: 40)

⁵ Texto original: “Articuler la littérature autour de ses relations à l’espace, de proumouvoir une geocritique poétique dont l’objet serait non pas l’examen des représentations de l’espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature”. (La traducción es mía).

Así, el perpetuo abatimiento de la ciudad por la ciudad misma parece marcar su ritmo de vida. Acostumbrados a los embates de la naturaleza: temblores, inundaciones, volcanes, hundimientos, nosotros mismos hemos destruido sucesivamente la urbe hasta el punto en que su historia puede ser contada a través de sus desapariciones y superposiciones; sin embargo, hay un lugar en el que la Ciudad de México permanece intacta en todas sus versiones: el papel. Ésta es la tesis del ensayo “México, ciudad de papel” de Gonzalo Celorio, que ubica la verdadera ciudad en las crónicas y los textos literarios. Muchos autores coinciden con él. Entre ellos, Vicente Quirarte, autor de la única biografía literaria de la Ciudad de México:

Caída la gran Tenochtitlan, el ejército azteca, vencido y transformado en tropa constructora, entonaba cantos al tiempo que levantaba las edificaciones de la ciudad de fortalezas y atarazanas. Desde entonces, los escritores no han dejado de ser los cartógrafos emotivos de la sensibilidad colectiva. Son ellos quienes, con sus textos, reconstruyen una ciudad donde la imaginación llega a ser más poderosa que la realidad. La escritura constituye la ciudad y de tal modo la Megalópolis vuelve a basar su grandeza en la flor y el canto cultivados por los hombres de palabra. (Quirarte, 2010: 598)

Así, para este estudioso de la ciudad, la fundación de la urbe es la empresa del héroe que, consumándola, cumple con su destino, pero “mantener la grandeza de los edificios que caen con el paso de los años o por la ceguera de los hombres, es labor de la escritura.” (Quirarte, 2010: 28) No podría estar más de acuerdo. La Ciudad de México vive más plenamente en los textos que la plasman. Su riqueza, a veces abrumadora en una primera impresión, queda detenida en el papel y sobrevive a sus continuos derrumbes.

Mi primera intención al realizar este trabajo era, justamente, extender a contraluz los mapas espirituales de la ciudad posmoderna y, en ellos ir rastreando las trazas imaginarias de las ciudades subyacentes. Quise concentrarme en la megalópolis que emprende su gestación en los albores de la posmodernidad por diversas razones. Aunque la Ciudad de México comienza a aparecer en la literatura desde los poemas prehispánicos, las crónicas de la conquista y los cantos de los incipientes poetas novohispanos, como Bernardo de Balbuena, que la retrata por primera vez en su fase colonial en el poema “Grandeza mexicana”, escrito en el año de 1604, alcanza la dignidad de personaje principal del imaginario cultural y literario, con una auténtica personalidad propia, en el siglo XIX, primero con *El periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi y, después, en las litografías de Casimiro Castro y las

crónicas de Francisco Zarco y, quizás toca su cúspide literaria en la última novela que podría asir la totalidad de los contrastes de su existencia moderna, *La región más transparente* de Carlos Fuentes, la literatura posmoderna refleja, a mi entender, una ciudad indiscutiblemente única y riquísima en significados a la cual, como reflejo de sus circunstancias desmedidas, los escritores –y los habitantes en general- profesan pasiones extremas que oscilan desde el más profundo amor hasta el más feroz odio. Un ejemplo revelador de esta circunstancia son los poemas paralelos de Efraín Huerta “Declaración de amor” y “Declaración de odio”, contenidos en el libro *Los hombres del alba* (1944), ambos dedicados a la ciudad y de cuyo arrebatado no puede sino concluirse que, muchas veces, en una manifestación de odio apasionado no se encuentra sino un imposible amor. Este sentimiento de pasión continuamente frustrada por la urbe aparece incesantemente en los escritores de la Ciudad de México.

Pero la hipermetrópolis posmoderna no sólo contiene todas las versiones previas de la capital mexicana sino que la desmesurada ciudad que ahora vivimos ha dejado de ser una y la misma. Una motivación más para concentrarme en este periodo temporal de la ciudad es el reto que implica ir tras la traza imaginaria de una urbe fragmentada, que ha multiplicado sus centros; el seguimiento de un mapa espiritual que ha roto ya el concepto tradicional del espacio y el tiempo es sumamente seductor. La última razón de este estudio es, por supuesto, que ésa es la urbe en la que me tocó nacer y en la que, como diría Carlos Fuentes, me tocó vivir.

Establecido el periodo temporal de la ciudad en el que quería concentrarme, para la conformación de mi *corpus*, me di a la lectura de diversos autores contemporáneos en cuyos textos la Ciudad de México representa, no un simple telón de fondo, sino un sistema de signos que constantemente interactúa con los personajes o, incluso, un personaje más. En estos textos, más que en la búsqueda de hitos urbanos, como los llamaría Kevin Lynch, me concentré en la clasificación de símbolos e imágenes recurrentes en búsqueda de un centro gravitacional en torno al cual hacer girar mis consideraciones. Era preciso seguir de cerca el razonamiento que Pierre Sansot se plantea con respecto a la naturaleza de los lugares: “A la embarazadora pregunta: ‘¿Cuál

es la esencia de un lugar?’ habría que sustituirla frecuentemente con otra pregunta: ‘¿Qué se puede soñar ahí?’” (Sansot, 2004: 38)⁶

Muy pronto fue patente la abrumadora cantidad de imágenes literarias vinculada a los cuatro elementos (agua, fuego, aire y tierra) y se hizo evidente el camino que había que seguir, el hilo conductor que daría forma a mi estudio. Resulta paradójico que este hilo de Ariadna tenga que ver muy poco con la ciudad hipermoderna y mucho más con la base más primitiva de la urbe: su mito fundacional y la materia más esencial y elementalmente simbólica. Pareciera que la megalópolis, para mantenerse una misma en su plasticidad, mirara siempre hacia sus raíces y las actualizara constantemente en su realidad enloquecida. Entre más iba extendiendo mis lecturas, más clara me fue pareciendo la importancia de este vínculo de la ciudad contemporánea con su materia primera.

Dadas las circunstancias geológicas, geográficas y ecológicas de la urbe, nada parece más natural. Asentada sobre una inmensa laguna y decenas de ríos, sembrada y rodeada de volcanes y montañas, atravesada por fallas geológicas y a una altura de 2, 600 m sobre el nivel del mar, la Ciudad de México tiene mucho que contarnos sobre su ser una hipermetrópolis de más de veinte millones de habitantes con y en contra de estas condiciones. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que los cuatro elementos forman parte indiscutible de la historia natural y cultural de cualquier civilización, incluso hasta nuestros días. En palabras de Gernot y Hartmut Böhme,

Fuego, agua, tierra, aire hubo y seguirá habiendo siempre; y hasta la fecha no se puede concebir una cultura que salga adelante sin hacer referencia, en el fondo de su estructura –en lo simbólico, en la praxis cotidiana y en lo técnico-científico-, a los elementos. Los elementos *son* lo que son, y, al mismo tiempo, aquello en lo que *se convierten*. Su historicidad vale para las formas filosóficas, culturales y prácticas en que, en un aspecto histórico-cultural, son pensados: qué son, el hecho de ser, justamente cuatro, cómo se relacionan unos con otros, en qué sentido son “elementales”. Los elementos son acuñaciones culturales, sin ser, no obstante, entiéndase bien, algo de lo que uno pudiera apropiarse del todo. Los elementos son siempre, simultáneamente, ambas cosas: dado y producido, *phýsei* y *thései*, *natura naturans* y *natura naturata*, significado y significante, continente y contenido, es decir, lo que, de parte de la Naturaleza, mantiene unido y lo mantenido unido a la Naturaleza por el hombre, la medida y lo medido, el límite omniabarcante y lo limitado (por nosotros). (Böhme, 1998: 15-18)

⁶ Texto original: ‘À la question assez embarrassante: “Quelle est l’essence d’un lieu?” il faudrait souvent substituer une autre question: “Qu’en peut-on rêver?”’ (La traducción es mía).

Desde los albores de la civilización, el hombre se ha reconocido a través de la aprehensión de lo *otro*. Los elementos, en este sentido, no han solamente fungido como espejos atemporales, sino enclavados en la historia. Cada cultura, en sus distintos momentos, se ha mirado en el azogue claro de la tierra, el agua, el aire y el fuego. No es de ninguna manera casual que los cuatro elementos personifiquen la disposición geométrica, mitológica e incluso filosófica del mundo. Baste recordar desde los cuatro humores, o los cuatro temperamentos, las cuatro edades de la vida, los cuatro vientos, etc. Pero, ¿qué podemos entender del hombre a partir de los elementos? ¿Por qué aparecen con tal insistencia en todas las dimensiones del saber humano? Los hermanos Böhme consideran, desde nuestro punto de vista, muy acertadamente que

La *autocomprensión* humana se ha formado partiendo de la experiencia y *en medio de los elementos*. El que los elementos sean medios quiere, aquí, decir, que en medio de ellos se les reveló a los hombres lo que son y sienten. Por esta razón es lícito considerar a los elementos como medios históricos donde tiene lugar la representación de los sentimientos y las pasiones, las angustias y las aspiraciones. El decir que los elementos “caracterizan” al ser humano expresa una modalidad de entender hoy extraña, según la cual el hombre vive inmerso en la marcha de los elementos. (Böhme, 1998: 19-20)

En los elementos, de manera natural y a través de sus concepciones culturales, el hombre ha sentido tanto el poder del entorno, de la naturaleza, como su propia fuerza. Cuando los elementos no le son favorables, producen escenarios –verdaderas catástrofes- en los que el ser humano ha tenido que probar su valor y su calidad de héroe trágico. En la actualidad, por añadidura, la crisis ambiental y el deterioro ecológico producen nuevas maneras en las que estas cuatro esencias conservan su potencia significativa.

En cuanto a su transfiguración imaginaria, Gaston Bachelard –cuya riquísima obra en torno al espacio y los elementos nos servirá de continua referencia en este trabajo- clasifica las fuerzas imaginantes de nuestro espíritu según dos ejes fundamentales alrededor de los que pueden desenvolverse. De acuerdo con el filósofo, un grupo de imágenes cobra vuelo ante la novedad, recreándose en lo pintoresco, lo original, con un suceso impensado, ancladas en la historia y en el tiempo; el segundo, por otra parte, ahonda en fondo del ser, quiere descubrir lo primitivo y lo eterno: a este tipo de fuerzas pertenecerían, sin duda y sobre todo, las imágenes que conciernen a los cuatro elementos. En sus propias palabras y en términos más filosóficos,

podríamos distinguir dos imaginaciones: una imaginación que alimenta la causa formal y una imaginación que alimenta la causa material o, más brevemente, la *imaginación formal* y la *imaginación material*.

[...]Es necesario que una causa sentimental, íntima, se convierta en una causa formal para que la obra tenga la variedad del verbo, la vida cambiante de la luz. Pero además de las imágenes de la forma, evocadas tan a menudo por los psicólogos de la imaginación, existen —lo vamos a demostrar— imágenes directas de la materia.

La vista las nombra, pero la mano las conoce. Una alegría dinámica las maneja, las amasa, las aligera. Soñamos esas imágenes de la materia, sustancialmente, íntimamente, apartando las formas, las formas perecederas, las vanas imágenes, el devenir de las superficies. Tienen un peso y tienen un corazón. (Bachelard, 2011: 7-8)

No podemos perder de vista, sin embargo, que estos dos tipos de imágenes – formal y material- no se dan de forma completamente separada. La materia no se presenta sin ninguna forma más que en el Caos previo a la creación del Mundo; una vez inserta en el espacio y el tiempo, toda sustancia –no importa la profundidad de sus raíces oníricas- adquiere una forma. Por otro lado, cualquier imagen, por más volátil y formal que se nos presente, conserva al menos un lastre materialmente profundo, una cierta densidad, una semilla.

En el contexto de las imágenes literarias de la ciudad, hay que considerar que esa forma en la que encarna la imagen material se crea en el espacio de la urbe y hace alianza con esta última y con sus dinámicas profundas. Viene de una doble raíz: la del elemento que representa y la de los significados de una ciudad y de un espacio. Estos dos componentes se hermanan. Por otro lado, la urbe permanece como una realidad intermedia entre los elementos y el ser humano, de manera que, dependiendo de la circunstancia, de si la ciudad es un refugio para el sujeto o de si se le muestra hostil, ésta le sirve para protegerse de los embates de los elementos o se alía con estos como una segunda intemperie. Nuestro trabajo en este estudio será aislar, de alguna manera, todas las partículas de la imagen material de la ciudad, empeñarnos en encontrar, detrás de lo que se nos muestra, lo oculto, las simientes de las fuerzas imaginantes.

El primer punto que constituye y articula la relación de la Ciudad de México con los cuatro elementos y la señala como un asentamiento profundamente ligado a ellos es, por su puesto, su mito fundacional. El imperio de los elementos surge de modo más potente en el origen y la desaparición del Mundo. La creación y la destrucción del Cosmos, sean cuales sean los mitos en los que se expresen, suelen ser representaciones hondamente complejas en casi todas las culturas. Se trata de expresar el orden psicológico y sensible del mundo habitado. Nos adentraremos en el mito fundacional azteca y en su simbolismo con mucho más

detalle en el transcurso de nuestro estudio. Baste ahora realizar un breve recuento de este relato mitológico para darnos una idea de la importancia de los cuatro elementos en la constitución del asentamiento urbano y explicar cómo las imágenes de la Ciudad de México posmoderna siguen hondamente vinculadas a él y lo actualizan de manera constante.

Fuentes diversas dan cuenta de que los aztecas se consideraban originarios de una ciudad llamada Aztlán, “lugar del color blanco” o “de las garzas”. Ignoramos si este sitio es verdadero –y, como lo señalaría el recuento de la procesión de los aztecas, se encuentra en algún lugar al norte del valle de México- o si se trata de un espacio mítico. Éste no es el lugar para hacer una disquisición al respecto. Baste señalar que, tanto gran parte de la caracterización de Aztlán, como de la de la peregrinación del pueblo azteca se encuentra también en otros mitos de pueblos migrantes, como los toltecas y los chichimecas, y que la descripción de su ciudad originaria coincide en gran parte –sobre todo en su constitución lacustre- con la de la México-Tenochtitlan, la ciudad fundada al final de la peregrinación, de manera que puede pensarse que Aztlán es un lugar mítico, espejo de Tenochtitlan, que da a la peregrinación de los aztecas una estructura circular.

Después de su salida de Aztlán, entre los años 890 y 1111, los mexicas habrían avanzado, guiados por Huitzilopochtli, dios de la guerra, en búsqueda de un lugar en dónde fundar su nueva ciudad. Su peregrinación habría durado entre 214 y 435 años. De acuerdo con Eduardo Matos Moctezuma, director del Programa de Arqueología Urbana de la Ciudad de México,

El 13 de abril de 1325, año que varias crónicas señalan como el de la fundación de Tenochtitlan, ocurrió un eclipse total de Sol. El fenómeno comenzó a las 10:54 de la mañana y tuvo una duración de 4 minutos y 6 segundos conforme a los cálculos de astronomía moderna hechos por Jesús Galindo. Un fenómeno de esta naturaleza debió de tener un impacto enorme en una sociedad que, como la mexicana, estaba pendiente de los movimientos celestes y bien sabemos que los eclipses, especialmente uno de esta magnitud, eran considerados como la lucha entre el Sol y la Luna, de la que, finalmente, el primero salía triunfante. (Matos, 2006: 41)

Esta lucha entre el Sol y la Luna, que caracteriza la historia del nacimiento de Huitzilopochtli⁷, dios tutelar de los aztecas, marca la fundación de la ciudad en más de

⁷ De acuerdo con Matos Moctezuma (2006 :33-40), en un episodio de la peregrinación de los aztecas en el cerro de Coatepec, lugar con cierto parecido tanto a Aztlán como a la futura Tenochtitlan en el que los aztecas se habían detenido, una mujer de nombre Coyolxauhqui liderea a una facción del pueblo que clama que aquella es la tierra prometida y ahí deben quedarse. La lucha interna de los aztecas sería interpretada a posteriori como una lucha entre el dios Huitzilopochtli y esta mujer, encarnada en diosa. En el mito, la diosa de la tierra y madre de todos los dioses Coatlicue, queda embarazada al guardar una

una manera. No se queda en el relato de la génesis del dios que representaría al sol en su culto, sino que se materializa, como veremos a continuación, en la señal divina que localizaría el sitio donde debía ser edificada Tenochtitlan. Existe una primera señal que comienza a marcar el territorio como sagrado y prepara la aparición de la señal verdadera y definitiva. Dice el *Códice Ramírez* que, mientras los aztecas buscaban la señal de su dios Huitzilopochtli, lo primero con lo que se encontraron en medio de los tunales y carrizales del lago fue

[...] una sabina blanca muy hermosa al pie de la cual manaba aquella fuente; luego vieron que todos los sauces que alrededor de sí tenía aquella fuente, eran todos blancos, sin tener ni una sola hoja verde, y todas las cañas y espadañas de aquel lugar eran blancas, y estando mirando esto con grande atención, comenzaron a salir del agua ranas todas blancas y muy vistosas [...] (Códice Ramírez, 1979: 36)

Después de esta visión hierática, en la que todos los elementos de la fuente lacustre resplandecen en el color blanco como sacados de su ser habitual y elevados a arquetipo, los sacerdotes aztecas, satisfechos, pensando que ya habían encontrado la señal para construir su ciudad, se van a descansar. Pero Huitzilopochtli se le aparece en sueños a uno de ellos y le avisa que aún faltan más cosas por ver. Le recuerda que Copil, sobrino del dios⁸, había sido vencido en los alrededores y su corazón había sido lanzado en medio del lago y que ahí había caído sobre una roca en la que creció un tunal que era el asiento del águila devoradora de pájaros y, por lo tanto, el sitio que les había señalado para la construcción de su ciudad. Al día siguiente, prosiguen con la búsqueda del ave majestuosa, a la que encontraron con las alas extendidas hacia los rayos solares. Cuando los vio, el águila bajó la cabeza en señal de reconocerlos y saludarlos. Fernando Alvarado Tezozomoc lo cuenta así en la *Crónica Mexicáyotl*:

Pues ahí estará nuestro poblado, México Tenochtitlan, el lugar en que grita el águila, se despliega y come, el lugar en que nada el pez, el lugar en el que es desgarrada la serpiente, México Tenochtitlan, y acaecerán muchas cosas [...]. (Alvarado Tezozomoc, 1975: 65)

pluma caída del cielo en su seno mientras barría el cerro de Coatepec y hacía penitencia. Al saberlo, sus hijos, Coyolxauhqui y sus 400 hermanos, la creen deshonrada y marchan a asesinarla. Huitzilopochtli, aún en el útero, la tranquiliza y nace a tiempo de convertir a la serpiente de fuego Xiuhcoatl en hacha. Con ella sometió y mató con a Coyolxauhqui, quien quedó desmembrada a las faldas del cerro. Huitzilopochtli tomó su cabeza y la lanzó al cielo, transformándola en la Luna, él, por supuesto, representa al Sol.

⁸ Ahondaré con mayor detenimiento en el mito de Copil en el capítulo dedicado al agua. Baste aquí aclarar que este personaje es hijo de Malinalli, hermana de Huitzilopochtli que fue abandonada durante la procesión tras haber discutido con el dios. El joven, diestro en la guerra y en la hechicería, habría tratado de vengar a su madre, pero Huitzilopochtli envió a sus sacerdotes a capturarlo y sacarle el corazón en medio del lago, órgano del cual, como veremos, surgió el nopal sobre el que se posaría el águila devorando una serpiente, símbolo que indicaba el lugar de la fundación de Tenochtitlan.

Así, pues, con el hallazgo del águila parada sobre un nopal, con la serpiente vencida entre las garras y el pico, en medio de un sitio que ya desde antes se había revelado hierático, los aztecas dan por señalado –y bendecido por Huitzilopochtli– el sitio en el que habrían de edificar la gran México-Tenochtitlan. Resulta interesante notar como el punto preciso destinado a alojar la visión azteca es, primero, sacralmente validado. De acuerdo con Mircea Eliade, “Hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, ‘fuerte’, significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos”. (Eliade, 1973: 25) En este sentido, la visión del paisaje blanco le da forma de *lugar* a un espacio antes fuera del Cosmos, lo integra a la Realidad y lo prepara para recibir la ciudad.

Es importante detenerse en el denso significado simbólico, fuertemente ligado a los elementos, que tiene esta imagen del ave rapaz en plena acción devoradora. Hay que recordar que el tunar en el que se encuentra posada ha nacido de dos fuentes simultáneas en medio de la laguna: del corazón de Copil, hijo de Malinalli, diosa de la hechicería y las artes ocultas, de lo cavernoso frío y acuático y, por lo tanto, extensión de ella y representación del agua, y de una grieta en la roca donde cayó, es decir, de una hendidura en la tierra profunda. Por lo tanto, la planta que sostiene al ave es un símbolo simultáneamente acuático y terrestre. No conforme con esto, el animal vencido por el ave es una serpiente, bestia de la que puede afirmarse lo mismo que Eliade sostiene sobre el Dragón:

Como tendremos ocasión de volver a decir, el Dragón es la figura ejemplar del Monstruo marino, de la serpiente primordial, símbolo de las Aguas Cósmicas, de las Tinieblas, de la Noche y de la Muerte; en una palabra: de lo amorfo y de lo virtual, de todo lo que no tiene aún una “forma”. El dragón ha tenido que ser vencido y despedazado por el dios para que el Cosmos pudiera crearse. (Eliade, 1973: 43)

Este dios que despedaza al dragón primordial para crear el Cosmos azteca es, por su parte, el águila, representación de Huitzilopochtli. Se trata de un animal alado y aéreo que es a la vez, en efecto, figuración del dios solar y, por lo tanto, del fuego.

En cuanto a sus dimensión sexualizada, es notable la manera en la que el mito azteca cuadra con las pautas que proponen los hermanos Böhme para este género de relatos cosmogónicos. De acuerdo con ellos, la representación de la creación suele albergar una serie de imágenes y figuras que expresan la relación entre los sexos a través de los elementos:

Esquemas sexuales, sometimiento de lo acuático-caótico femenino al masculino héroe cultural, así como el motivo mitológico del descuartizamiento sacrificial de un dios (Burket, 1972), de cuyo cuerpo surge el mundo (cf. También el mito de Osiris), he aquí lo que constituye la base casi carnal del drama de la creación. Con razón Kurt Schier (1963, 315) ha calificado a este tipo de cosmogonía de “cosmogonía acuática”. El agua primigenia, el *fluido primigenio* (*tehòm*), como se la [*sic.*] llama en Gén., 1,2, es lo increado; y es lo tenebroso, lo yermo, lo caótico. [...] En lo histórico cultural y simbólico perdura asociado con lo femenino. Pues el fluido primigenio que designa el amorfo mar de materia encierra en sí el aspecto doble de la *Magna Mater*, la cual es un mismo ser, seno fructífero y abismo que todo lo devora. (Böhme, 1998: 46)

Así, en el símbolo del águila y la serpiente –después tomado como escudo nacional- se condensa toda la cosmogonía azteca. La masculinidad aérea y solar – típicamente racional- vence sobre el caos femenino, generativo, acuático y terrestre. Sin embargo, la feminidad representada en estos dos elementos no queda anulada como fuerza actuante, ya que el águila está sostenida y acunada por el nopal nacido del corazón de Copil y de la tierra y por la laguna misma. En este sentido, se trata de un símbolo dinámico, casi circular, en el que los elementos, la masculinidad y la feminidad interactúan sin cesar dando cabida a la existencia de los contrarios, a la sucesión del día y de la noche, y retratan, al mismo tiempo, el territorio destinado a sostener la urbe azteca, profundamente marcado por una violenta y constante interacción de las cuatro sustancias del Cosmos. En este sentido, se confirman una vez más las consideraciones de Mircea Eliade en torno a la fundación de las ciudades:

Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante. La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo. (Eliade, 1973: 26)

El Mundo azteca queda inaugurado con esta visión y la hierofanía revela el centro de la nueva ciudad a la que se le pondría por nombre México, “ombligo de la luna”. La nueva urbe, desde entonces y hasta tiempos muy avanzados, hace honor a su nacimiento sagrado y a su fundación sobre los cuatro elementos. En palabras del historiador Serge Gruzinski:

La riqueza y la hegemonía de la ciudad descansaban sobre pretensiones cósmicas. La sacralización del espacio efectuada por el cristianismo barroco al distribuir conventos, capillas, iglesias e imágenes milagrosas sobre el suelo de la ciudad tuvo –los españoles no lo ignoraban- un precedente pagano. Con una intensidad superior aún, el área sagrada de Tenochtitlan concentraba la energía de la Tierra y de los Cielos. Sobre aproximadamente quinientos metros cuadrados, este espacio agrupaba las casas de las divinidades, de sacerdotes y sacerdotisas, los colegios, los patios, los lugares para el

sacrificio, es decir, un conjunto de más de setenta edificios. Dominando esta zona ceremonial, la pirámide del Templo Mayor se elevaba hacia el cielo: los santuarios de Huitzilopochtli, “colibrí zurdo”, dios de la guerra, y de Tláloc, dios de la lluvia y los agricultores, ocupaban la cúspide. Dos tramos de escaleras conducían a esos oratorios desde donde la vista se extendía sobre la ciudad y los lagos, abarcando el conjunto del valle hasta los volcanes divinos resplandecientes de nieve. (Gruzinski, 2004: 266)

Pero ¿cuál es la relación de la megalópolis con esta ciudad sagrada y los cuatro elementos? Al fundar la ciudad se ha formado un Cosmos, al deformarse ésta o desaparecer se esfumaría también el mundo. Todo ataque a la ciudad amenaza con devolver el mundo al Caos primigenio. El Caos es un mundo sin imagen, innombrable más que a través de la negación, una masa *sin* forma, *sin* orden, *sin* luz, *sin* diferencias. Y no es posible hablar de un mundo carente de imágenes y signos. Pero el Caos no está falto de materia, sino de *orden*. El desorden y no la nada es el auténtico enemigo del cosmos.

Si la Ciudad de México contemporánea puede calificarse en nuestros días primordialmente de algo es, justamente, de caótica. ¿Qué significa esto? Que el inmenso desorden que la invade es el principal enemigo del establecimiento de Tenochtitlan. Implica, sobre todo, que existe la necesidad de fundar continuamente el Cosmos, regresando al mito, para contrarrestar las fuerzas que amenazan con disolver el Mundo. También significa que la historia primordial de esta urbe en nuestros días es la de su lucha contra las fuerzas caóticas, su conjuración de los elementos, su intento constante por amansar la ira que ha ocasionado al extenderse y ser en contra de su entorno. Hoy más que nunca, la victoria del dios Huitzilopochtli debe ser repetida ritualmente para que el mundo siga naciendo cada día. La Ciudad de México en su versión posmoderna vive una lucha diaria por separar el cielo de la tierra y sus habitantes, en su necesidad de adaptación, han, incluso, declarado en ocasiones el Caos como un Mundo habitable. Ése es el vivir postapocalíptico al que nos referiremos constantemente a lo largo de esta tesis.

La función de los escritores en este sentido es, precisamente, reformular, reinventar y recomponer el mito y, así, a la ciudad. La literatura no únicamente registra a la urbe que cae y se devora constantemente, sino que va creando otra al vuelo y la vuelve habitable. Una cita de Vicente Quirarte me parece particularmente conmovedora e ilustrativa de este fenómeno:

Porque en la Ciudad de México donde el horror cotidiano es patrimonio de cada día, la arquitectura hechizada y sus vivos y luminosos fantasmas, no constituyen un

escape de la realidad, si no el rescate de un mundo donde la ciudad es más digna y poderosa, más íntima y desafiante. La ciudad no caerá mientras tú, su lector, sostengas el reino de la imaginación y así defiendas tu espacio [...]. (Quirarte, 2010: 636)

No es al escritor y sus capacidades demiúrgicas a quien convoca el poeta y cronista espiritual de la ciudad, sino a las habilidades *re-creativas* del lector, que, al leer las imágenes de la urbe, la mantiene viva. El hecho es que la metrópolis mexicana palpita en el papel, en las plumas de sus autores y en las pupilas del lector que la recrea.

Emprender un estudio generalizado de las imágenes de la Ciudad de México contemporánea relacionadas con los cuatro elementos representaría una tarea inacabable. Por ello he elegido a tres autores cuya obra sobre la ciudad no es únicamente nutrida, sino inmensamente representativa y particularmente volcada en el aspecto mítico y material de la ciudad: José Emilio Pacheco (1939-2014), Juan Villoro (1956) y Fabrizio Mejía Madrid (1968). No es el lugar para hacer un esbozo de la vida y obra de estos escritores. En el caso de los dos primero, es una tarea que se ha emprendido ya profusamente. El tercero, dada su juventud, cuenta con menos bibliografía relacionada; sin embargo, tampoco resultaría pertinente desviarnos de nuestro tema principal. Me interesa, sobre todo, adentrarme en el dominio de las imágenes materiales relacionadas con el espacio de la Ciudad de México.

Estos tres autores tienen en común el sentimiento de esta urbe como algo que les atañe hasta el punto de ir a buscar en ella su esencia, de enlazar el destino de sus personajes y el propio a sus calles y su materia. Los espacios urbanos se les presentan como la encarnación de sus propios padeceres y deseos. Son escritores que, como los personajes que emergen en su obra, cumplen con las características que Pierre Sansot exige a un hombre que de verdad quiera entender una ciudad: “El esteta, al edulcolorarla, la domestica. El hombre preocupado por una ciudad la afronta de frente, esquiva a penas sus golpes y continúa existiendo en su inevitable compañía” (Sansot, 2004: 369) ⁹ La Ciudad de México no es para ellos una distracción elegida, un pasatiempo, sino un verdadero sino. Como para muchos de los escritores a los que Vicente Quirarte hace referencia en su biografía literaria de la Ciudad de México, para Pacheco, Villoro y Mejía Madrid,

⁹ Texto original : “L’esthète, en l’edulcolorant, l’apprivoisait. L’homme concerné par une ville l’affronte de plein fouet, esquive à peine ses coups et continue à exister dans son inevitable compagnie”. (La traducción es mía)

la ciudad es un espacio complejo, desafiante, inexplicable. Con todo, no caen en la fórmula preconcebida según la cual la ciudad es el espacio deshumanizado. La ciudad es para ellos una creación humana, falible y perfectible, sitio donde se ponen a prueba los valores de la especie y donde también se exhiben sus defectos más deleznales. Tal es el eje temático de una literatura que busca las maneras de hablar de la urbe, sus comportamientos y sus mitologías. (Quirarte, 2010: 541)

La megalópolis es para estos escritores un espacio hiper-humano, en absoluto desprovisto de significados y mitologías, sino saturado de ellos. Es verdad que cada uno de estos autores tiene su particular manera de afrontar la urbe posmoderna. El oponerse a los elementos y a la ciudad desmesurada, incomparablemente más grandes que sí mismos, y dar la cara ante lo monstruoso de su fuerza, puede experimentarse como algo sublime y la escritura resultante puede investirse de un tono trágico –como frecuentemente ocurre en la poesía de José Emilio Pacheco y en algunos momentos de la literatura de Villoro- , pero el roce con los elementos desbocados puede también generar personajes demoníaco o bien héroes tragi-cómicos, estos últimos abundantes tanto en muchas de las obras de Juan Villoro como en la escritura de Mejía Madrid.

En cualquier caso, estos amantes literarios de la Ciudad de México, a veces con aguda ironía y otras con profundo desencanto, desmitifican la ciudad únicamente para remitificarla y resemantizarla, para acercarse a ella con nuevos ojos y, a través de sus imágenes, comprenderla y comprenderse mejor.

Para emprender este estudio de una manera satisfactoria, lo he dividido en cuatro capítulos –uno por cada uno de los elementos: agua, fuego, aire y tierra. Cada uno de ellos comienza con una introducción en la que, para comodidad del lector, expongo un resumen de las características naturales, históricas y mitológicas de la urbe que la vinculan con ese elemento en particular y que aparecen, de alguna manera, retratadas en la obra literaria de los autores que he mencionado. La separación de la tesis por elementos no únicamente sirve para descubrir los vínculos particulares que la ciudad de México mantiene con cada una de las esencias materiales, sino que, al dividir a su vez cada capítulo - posteriormente a la introducción- en un estudio de la obra particular de cada uno de los escritores y sus vínculos con el elemento retratado, esta disposición es de utilidad para adentrarse en el discurso particular de cada uno de los autores y en la personalidad y naturaleza de su escritura.

Aunque la mayoría de las obras que abordo son de índole narrativa –cuentos y novelas-, también me detengo extensamente en el análisis de la obra poética de José

Emilio Pacheco, gran parte de cuyas imágenes urbanas tienen profundas raíces materiales. Por otro lado, con el afán de señalar que las imágenes creadas por José Emilio Pacheco, Juan Villoro y Fabrizio Mejía Madrid no solamente provienen de su imaginación individual, sino que están fuertemente relacionadas con el imaginario urbano y el espacio vivido, procuro poner en constante relación con su escritura la obra de otros autores contemporáneos cuyas imágenes resultan paralelas e ilustrativas del argumento en turno.

1. Introduzione

Ci sono innumerevoli motivi per odiare e amare Città del Messico. E' difficile trovare un'altra città del mondo che risvegli sentimenti così estremi e contraddittori come quelli che questa città scatena sia nei suoi abitanti e sia nei suoi visitatori. Inconcepibile, impensabile, la megalopoli messicana postmoderna è un tortuoso accumulo di passato e presente, d'immagini e identità, strade e veicoli, di pedoni alla deriva, di frammenti. Elusiva alla concettualizzazione, esige molto, fisica ed emotivamente, di chi la vuole rivendicare come sua. Mentre qualsiasi area urbana, in particolare nel contesto culturale degli ultimi tempi, rappresenta una sfida immensa per il visitatore fisico o letterario, questa megalopoli dai mille volti, che è altrettante città come scorci e angoli l'hanno abitato e costruito nel tempo, che assume tutti gli strati di pietra, acqua, sangue ed eventi che l'hanno strutturata e sopravvivono in essa così fortemente che spuntano nelle strade, nelle case, sulla superficie della pelle, negli occhi, nei mercati, nella sporcizia negli angoli e talvolta formano una colorata armonia e, altre volte, rappresentano fantasmi di un vecchio risentimento senza nome, può esserlo molto di più.

Serge Gruzinski, archivista, storico delle mentalità, paleógrafo francese specializzato in temi latinoamericani, e colui che forse ha meglio dettagliato la storia di questa città negli ultimi anni:

Senza dubbio, i motivi d'interesse nella capitale del Messico abbondano. La sua misteriosa origine pre-colombiana, il suo passato azteca, la conquista spagnola tra Dio e il diavolo, il suo gigantismo di fine secolo o anche la sua testardaggine, qualunque sia la epoca, di voler essere tra le megalopoli del mondo: nel 1520 la città azteca era la più popolosa del mondo; l'agglomerazione attuale é uguale o superiore a New York o Tokyo, e rimane in testa al gruppo. L'elenco delle domande potrebbe essere esteso all'infinito delineando le memorie di prestigio e i record infami -l'inquinamento atmosferico, le città perdute. Precursore dell'approccio apocalittico, Jules Verne non ha potuto evitare di fare questa osservazione in *Un dramma in Messico*: "Non sapete che ogni anno migliaia di omicidi sono commessi in Messico e che questi luoghi non sono sicuri?" (Gruzinski, 2004: 17)

C'è certamente un alone magnetico esercitato da questa città multipla, eterogenea, misteriosa e leggendariamente ostile, eppure sfuggente a tutte le nere previsioni e le aspettative orribili che la circondano. Le intuizioni apocalittiche di Jules Verne si sono trasformate, nel corso degli anni, nell'esercizio dell'allegria apocalisse quotidiana notata, come vedremo più avanti, da Carlos Monsivais. Un altro straniero sedotto dalla città, il giornalista newyorchese David Lida, residente nella metropoli messicana dal 1990, spiega la sua infatuazione verso di essa indicandoci che la

globalizzazione sta trasformando le capitali del primo mondo in città sempre più simili, con meno lineamenti specifici. Di fronte a questo fenomeno, ha stabilito come contrasto il modo in cui, grazie alla sua forte base tradizionale, la sua enormità e la grande diversità demografica, economica e spaziale che possiede, Città del Messico ha ricevuto la globalizzazione come solo un'altra caratteristica di un'ulteriore pluralità. Le catene multinazionali s'introducono e danno alla città un'aria cosmopolita, senza annullare il resto delle forze culturali che operano in essa. Città del Messico, secondo questo giornalista, si mantiene fortemente sè stessa, con i suoi mercati a cielo aperto, i suoi fornitori di *tamales* e milioni di persone che si spostano da un luogo all'altro. Lida si spinge fino al punto di proporla come la capitale del secolo XXI:

Walter Benjamin ha chiamato Parigi la capitale del secolo XIX e in *New York delirante*, Rem Koolhaas ha definito Manhattan come la Stele di Rosetta urbana del ventesimo secolo. Città del Messico avrà un ruolo simile nel ventunesimo secolo. L'ordinato modello di città europea e anche il frizzante archetipo americano ancora pianificato con cura, hanno lasciato spazio a un'altra versione. Oggi, più della metà della popolazione mondiale vive nelle città. La maggior parte di noi non vive in città pulite e ordinate, come Londra e Toronto, Parigi e New York. Viviamo in improvvisati iper grandi metropoli che negli ultimi decenni sono state ingrandite per ospitare popolazioni con escrescenze mostruose con poco o nulla pianificazione urbana. Mumbai, Shanghai, Istanbul, San Paolo, Lagos, Il Cairo e Karachi, per fare qualche esempio, hanno ogni una più di dieci milioni di persone, spesso combattendo a pochi centimetri di spazio.

A un volo di tre ore da Los Angeles, e di quattro e mezza da New York, tra tutti questi luoghi, Città del Messico è il più vicino geograficamente agli Stati Uniti e il Canada (e, ad eccezione di Istanbul, a l'Europa). Cattolica e di lingua spagnola, è anche la più vicina agli Stati Uniti, il Canada e l'Europa in termini socioculturali. Come le altre città menzionate, Città del Messico ha assorbito e assimilato i secoli della sua storia, ma in qualche modo la maggior parte di loro sono ancora in evidenza per la strada. (Lida, 2008: 10-11)

Attirano molta attenzione le similitudini tra le ragioni esposte da Gruzinski e Lida per giustificare il loro interesse per Città del Messico: i suoi vivi strati di passato, il suo gigantismo sproporzionato, le sue molte esagerazioni, la sua unica e spontanea personalità. Indipendentemente da se l'autore newyorchese ha o no ragione di nominare la metropoli messicana la capitale del secolo XXI (nel contesto del mondo occidentale, ovviamente), si deve ammettere che è vero che, in un mondo dove la divisione tra ricchi e poveri diventa più pronunciata ogni giorno, anche le città più ricche stanno gradualmente avvicinandosi al prototipo (se si può chiamare così) disorganizzato e contrastante di questa città, abituata dalla sua fondazione europea, alle differenze più pronunciate.

Ma l'incantesimo esercitato da Città del Messico di cui tanto bene se ne accorgono questi due autori ha ragioni molto profonde. La variegatura che viene percepita in essa, nelle sue strade, non è solo di popolazione, edifici e veicoli, nemmeno solo di strati sovrapposti di tempo, ma è chiaramente una raccolta di significanti e significati in continuo movimento, forse ancora più rapido di quello dei suoi trasporti pubblici. Tutte queste visioni impattano, ma ci hanno lasciato qui la stessa domanda che si pone Pierre Sansot nella sua *Poetica della città*: "In quali condizioni lo stupore può diventare una rivelazione?" (Sansot, 2004: 87) Perché una città ci parli c'è bisogno di rivolgerle uno sguardo interrogativo, farle domande, e, soprattutto, lanciarsi a ricorrerla, ma non farsi confondere la mente indagatrice col discorso scientifico, che tenta di oggettivare gli elementi del suo studio. Si noti che Sansot ha detto "rivelazione" e non "ipotesi". Dal momento che il nostro essere e la città sono strettamente intrecciati, il metodo scientifico non è molto utile a decifrare i geroglifici urbani. Secondo lo stesso Sansot:

Esiste un linguaggio urbanistico che introduce una scissione tra l'uomo e la città che troviamo repellente. Tende a rendere irreali, astratti, a quest'ultima, un'operazione che può sembrare utile perché introduce la neutralità, il tono blando e ragionevole dei tecnocrati e, in ultima analisi, cerca di espellere l'umanità da ciò che è destinato a far fiorire l'uomo. *Ecco il discorso scientifico che non è solo dannoso, ma anche impreciso.* (Sansot, 2004: 20)

Non è una novità che lo spazio vissuto dall'uomo non ha nulla a che fare con lo spazio geometrico, sterile e privo di qualità, senza dubbio rilevante all'occhio dello scienziato. Lo spazio di vita in generale, non solo lo spazio urbano, è sempre stato simbolico. Per sostenere questo punto, vorrei citare alcune parole di Michel Foucault, che vede che:

La opera -inmensa di Bachelard-, le descrizioni dei fenomeni, ci hanno fatto vedere che non viviamo in uno spazio omogeneo e vuoto, ma piuttosto, in uno spazio pieno di qualità, uno spazio forse preso da fantasmi: lo spazio della nostra percezione primaria, dei nostri sogni, quello delle nostre passioni che, in sé stesse, mantengono le qualità intrinseche: spazio lieve, etereo, trasparente o, bene, scuro, cavernoso, spazio affollato; è uno spazio di altezze, vertici, o, al contrario, uno spazio di buchi, una zona di fango, uno spazio che può fluire come un torrente, uno spazio che può essere fisso, concreto come pietra o vetro. (Foucault, 2008: 46)

Come spazio prevalentemente umano, la città ci riguarda anche più di altri luoghi e ci dà significato, è la nostra origine e in essa ci realizziamo. A differenza di molti posti, la città, come mezzo più intrinsecamente culturale che naturale, ha sottinteso dalle sue soglie, una maggiore complessità significativa perché è così

deliberata come incidentalmente simbolica. La città contemporanea nella sua apparente precisione, pragmatismo e vacuità ci fa dimenticare la sua origine, ma nell'antichità e nel Medioevo, si aveva un'un'idea della città, fondata solo nel significato. Le urbe si costruivano partendo dalla sacralità dello spazio occupato. C'è sempre un mito di fondazione che spiega la città e le apre un posto nel cosmo. Lo spazio urbano, allora, si configura formalmente per far risuonare questo significato e incorporarsi nel mondo in modo coerente e rispettoso, integrato alla spiritualità e alla realtà sacra. Il concetto utilitaristico di un disegno urbano basato su ruoli e professioni nasce molto più tardi e crescerà con l'industrializzazione, anche se la tendenza a santificare lo spazio non è mai del tutto scomparsa, nonostante tecnocrati e positivisti vogliano pensare il contrario. Da tempi immemorabili, la funzionalità ed il senso profondo della città hanno vissuto insieme, a volte complementandosi e altre volte in antagonismo. Un chiaro esempio di questo è il danno che l'introduzione di un sistema di metropolitana fa al patrimonio archeologico di molte città. La storia e l'appartenenza si scontrano con il flusso della città moderna.

Fin dalla sua fondazione, cerimonia per costituirlo come un ponte tra l'uomo e un mondo alieno, comprensibile e in dialogo con gli dei ed il Cosmos, alle marche che acquista il suo spazio col contatto con le persone e la storia, la città è un autentico testo. Nelle parole di Roland Barthes, "La città è un discorso e questo discorso è veramente una lingua: la città parla ai suoi abitanti, parliamo alla nostra città, la città in cui siamo, solo abitandola, attraversandola, guardandola." (Barthes, 1993: 258) Quando si cammina attraverso di una città e, più specificamente, quando ci si vive, si decodificano i suoi segni, s'interiorizzano e si aggiornano. Naturalmente, questo non significa solo che siamo in grado di leggere gli avvisi e le indicazioni che regolano il traffico o che conosciamo il funzionamento delle strade e mezzi pubblici. Una città è significativa in molti modi meno letterali e talvolta più velati. I segni della città sono complessi ed interconnessi, sempre vivi, ed i loro significati sono mobili. In realtà, la semiologia, in generale, non postula che un simbolo, qualunque esso sia, abbia un significato preciso; i significati diventano significanti e viceversa. Ci troviamo sempre di fronte ad una successione infinita di metafore il cui significato è in continua evoluzione. In questo senso, applicandolo ai simboli della città e alla sua esistenza come testo, Roland Barthes ci dice:

La città è una scrittura; chi viaggia intorno alla città, cioè, l'utente della città (tutti noi) è un tipo di lettore che, secondo i suoi obblighi e i suoi movimenti, isola frammenti della dichiarazione e gli aggiorna in segreto. Quando ci muoviamo per una città, siamo tutti nella situazione del *Centomila miliardi di poesie* di Queneau, dove può trovarsi una poesia diversa cambiando una sola riga. (Barthes, 1993: 258)

Questa capacità della urbe di presentarsi come testo infinito e vivace, Barthes la chiama "dimensione erotica". Il contatto dei simboli tra loro e con le persone è ciò che genera scintille e si riproduce fruttuosamente in immagini e segni. Ma come sono forgiati quei simboli e come comincia il contatto tra noi e loro? Che cosa permette il testo urbano senza fine? Secondo Pierre Sansot, fa parte dell'essenza della città svilupparsi e moltiplicarsi. In questo senso, rispetto al paese o il villaggio, la città è "loquace"; in tanto il villaggio si afferra ad una singola immagine coerente di sé stesso per non scomparire, la città ospita un gioco vertiginoso di riflessi, di suoni ed echi, armonie e propria cacofonia. E il filosofo va oltre:

In una città non si sa mai cosa riflette e che si riflette in essa, ciò che è suono e ciò che è echo, chi è febbrile di notte, se sono le luci della città o i passanti impegnati. Non si riesce a distinguere ciò che è reale dall'immaginario, ciò che accade sullo schermo da ciò che accade nelle strade vicine al cinema, se guardiamo il poster o se è esso chi entra pigramente nel nostro campo visivo. Le parole, i toni di canzoni, gli scherzi della giornata, i titoli dei giornali, tutto si mescola nelle cose e negli esseri. Non hanno bisogno –per essere presi sul serio– di essere come la firma di Dio. Riempono i bistrot, i negozi, le dimostrazioni (ed esiteremmo a definire come luoghi urbani i posti che non presentino questo fenomeno di risonanza) (Sansot, 2004: 32)

Ecco una condizione interessante dell'urbano, la produzione di risonanza, di riflessi. Infatti, le città ed i suoi abitanti generano immagini incessantemente, e queste a loro volta nutrono lo spazio e la città stessa, configurando la realtà che percepiamo. Ma come confrontare tale esubero di significati? Non si deve immaginare che se qua si richiede un approccio umanistico allo spazio della città questo significa che va proposto un approccio senza rigore. Naturalmente, la nostra analisi della città deve stabilire un equilibrio tra i criteri più o meno oggettivi e interpretativi. Dobbiamo costringere la città a dire ciò che non dice chiaramente, le cose che nasconde davanti ad un occhio poco avvertito. Per fare l'interpretazione di una città una lettura critica, dunque, è necessario lavorare dalla semiotica, alla fenomenologia ed alla poetica. L'approccio allo spazio urbano non è mai stato più complesso come dopo la Seconda Guerra Mondiale. Gli orrori che hanno scosso l'umanità che hanno segnato la sua storia e l'immagine di sé stessa, hanno costretto l'inizio di una nuova comprensione del tempo e, naturalmente, dello spazio.

La ricostruzione delle città distrutte dalle bombe ha aperto una profonda riflessione sullo spazio della città. La città postmoderna, come l'uomo postmoderno, rifiuta di avere un'identità fissa e, quindi, pericolosa ed esclusiva, di adottare qualsiasi ideologia. La città, come soggetto, perde la sua unità forte e inequivocabile e si frammenta e moltiplica. L'identità diventa un collage vivente, labirinto in movimento. La urbe anche.

Qualcosa di simile accade alla letteratura. Il romanzo, fin dal secolo XIX è stato fortemente legato alla vita urbana. È in questo genere letterario in cui si riflettono i grandi ritratti di città, il Parigi di Victor Hugo e Balzac, la Londra di Dickens e Stevenson. Con l'avvento del postmodernismo, il romanzo e la città non si sono separati, anzi hanno vissuto insieme la trasformazione. Più di un lettore ha perso la sua strada in un romanzo labirintico nello stesso modo in cui un passante può essersi perso per sempre-, secondo lo scrittore Claudio Magris- a Città del Messico. Bertrand Westphal, autore della teoria *Geocrítica*, che cerca di condensare le diverse correnti di studi dello spazio urbano esistenti (tematologia, imagologia e mitocritica) ed applicarli allo studio dei testi letterari al fine di esplorare la propria dimensione letteraria di ogni città, ci dice riguardo all'evoluzione del rapporto tra la letteratura e la città:

Dalla città-dipinto, tanto cara a Louis-Sébastien Mercier, siamo passati alla città-scultura, in quanto la statua è multidimensionale, apprezzabile a seconda del punto di vista scelto. Città-dipinto, città-scultura e poi, naturalmente, città-libro. Si aveva dipinto la città; si aveva scolpito la città; successivamente la città si legge. Perché se la città è spesso incarnata nel libro, accade anche che uno e l'altro siano tenuti in stretto rapporto di equivalenza. In altre parole, per alcuni autori, soprattutto dagli anni cinquanta in poi, la città è stata trasformata in un libro, come il libro è diventato una città. La crescente complessità concomitante (può questo essere casuale?) delle strutture spaziali e delle strutture dell'opera letteraria hanno fatto dello spazio urbano una metafora del libro, del romanzo in particolare. (Westphal, 2011).

Le considerazioni di Westphal vengono qui a completare le idee di Roland Barthes e Pierre Sansot, entrambi autori che, come abbiamo visto, hanno sottolineato l'equivalenza tra la città e il testo letterario. Seguendo il filo di questi pensieri risulta molto interessante l'esplorazione della metafora città-libro e ospitare uno degli scopi di Westphal nel nostro studio, vale a dire:

Articolare la letteratura sul suo rapporto con lo spazio, promuovere una Geocritica poetica in cui l'obiettivo non è quello di analizzare le rappresentazioni dello spazio nella letteratura, ma piuttosto, lo studio delle interazioni tra gli spazi umani e la letteratura. (Westphal, 2011)

Per rispondere a questo fine è importante tenere sempre in conto che gli spazi umani non si incorporano nel regno dell'immaginario quando sono riflessi in una opera letteraria, ma che la letteratura fissa alcuni aspetti della propria dimensione immaginaria dei luoghi, acquisita nel tempo e con l'interazione con le generazioni di abitanti e le loro circostanze storiche e individuali. Lo scrittore è un lettore della città e, allo stesso tempo, il suo autore.

Città del Messico è particolarmente sensibile ad uno studio del genere, poichè le sue condizioni materiali ed il suo sviluppo storico l'hanno trasformata in una città eminentemente letteraria. La città materiale, i palazzi di *tezontle* e granito, di cava, marmo e mattoni, sono stati vittime di distruzioni successive. Gli spagnoli, al loro arrivo, distrussero la preispanica Tenochtitlan e seppellirono i suoi resti sotto le chiese, palazzi e conventi; la città illustrata abolì la città barocca ed ha cercato di rimuoverla; il romanticismo della città indipendente ha visto nella religione un sintomo di dominio e di tenebre e si diede il laborioso compito di porre fine a chiese e conventi; la dittatura di Porfirio Diaz girò le spalle alla Spagna ed eresse una città di marmo francesizzato; la città del secolo XX distrusse quanto sopra e il paesaggio in favore di una moderna città americana e, come se non bastasse, il terremoto del 1985 ha abbattuto una buona parte della metropoli. Il postmodernismo mantiene frammenti decentrati di tutte queste città. Ecco uno dei motivi per cui a Città del Messico si ha uno strano senso di simultaneità. Ma andremo avanti in questo argomento nei capitoli successivi. Per ora, voglio sottolineare il destino di distruzione che sembra segnare questa città. Nelle parole di Gonzalo Celorio:

La meravigliosa visione dei primi spagnoli che arrivarono in queste terre è stata accecata dagli spagnoli stessi. Fin da che Hernán Cortés assediò e distrusse la Grande Tenochtitlan, Città del Messico ha fatto suo, inconsapevolmente, il mito di Coyolxauhqui, quella che si dipinge campane sulle guance, che è stata buttata dal pinnacolo del tempio da suo fratello Huitzilopochtli, il giovane guerriero, quello che opera da sopra, e giace smembrata, disfatta, ai piedi delle travi del Teocali. È spaventosamente significativo che l'enorme monolito del Tempio Maggiore, che è sopravvissuto alla devastazione degli eserciti Cortesiani sia, paradossalmente, l'immagine stessa della distruzione, come se la nostra unica permanenza fosse il nostro infinito annientamento. (Celorio, 2004a: 40)

Così, la perpetua distruzione della città da parte della città stessa sembra indicare il suo ritmo di vita. Abituati alle devastazioni della natura: terremoti, alluvioni, eruzioni vulcaniche, frane, noi stessi abbiamo distrutto la città al punto che la sua storia può

essere raccontata attraverso le sue sparizioni e sovrapposizioni; tuttavia, c'è un posto in cui Città del Messico rimane intatta in tutte le sue versioni: la carta. Questa è la tesi del saggio "Messico, Città di Carta" di Gonzalo Celorio, che situa la vera città nelle cronache e testi letterari. Molti autori sono d'accordo con lui. Tra questi, Vicente Quirarte, autore dell'unica biografia letteraria di Città del Messico:

Caduta la grande Tenochtitlan, l'esercito azteco, sconfitto e trasformato in gruppo di costruzione, cantava mentre edificava la città di fortezze e cantieri. Da allora, gli scrittori non hanno cessato di essere i cartografi emotivi della sensibilità collettiva. Sono loro che, con i loro testi, ricostruiscono una città dove l'immaginazione diventa più potente della realtà. La scrittura costituisce la città e così la megalopoli torna a basare la sua grandezza sul fiore ed il canto coltivati dagli uomini della parola. (Quirarte, 2010: 598)

Così, per questo studioso dell'urbano nella letteratura, la fondazione della città è il compito dell'eroe, chi, completandolo, compie il suo destino, ma a "mantenere la grandiosità degli edifici che cadono nel corso degli anni o grazie alla cecità degli uomini è il lavoro della scrittura." (Quirarte, 2010: 28). Non potrei essere più d'accordo. Città del Messico vive più pienamente nei testi che la incarnano. La sua ricchezza, a volte travolgente a prima vista, viene ritenuta nella carta e sopravvive alle sue continue cadute.

La mia prima intenzione al fare questo lavoro, era estendere in controtelaio le mappe spirituali della città postmoderna e lentamente localizzare le tracce immaginarie delle città sottostanti. Ho voluto concentrarmi sulla megalopoli che inizia la sua gestazione all'alba del postmodernismo per vari motivi. Anche se Città del Messico comincia ad apparire in letteratura nelle poesie preispaniche, le cronache della conquista e le canzoni degli emergenti poeti novoispani, come Bernardo de Balbuena, chi la ritrae per la prima volta nel suo periodo coloniale nella poesia "Grandezza messicana", scritto nel 1604, raggiunge la dignità di protagonista dell'immaginario culturale e letterario, con una personalità autenticamente sua nel secolo XIX, prima con *El periquillo Sarniento* di José Joaquín Fernández de Lizardi, e poi nelle litografie di Casimiro Castro e nelle cronache di Francisco Zarco, forse arriva al suo vertice letterario nell'ultimo romanzo che potrebbe contenere tutti i contrasti della sua esistenza moderna, *La regione più trasparente* di Carlos Fuentes. La letteratura postmoderna riflette, a mio avviso, una città indiscutibilmente unica e ricca di significati verso la quale, come riflesso delle sue eccessive circostanze, scrittori -e le persone in generale- professano passioni estreme che vanno dall'amore profondo all'odio più feroce. Un

esempio significativo di questa condizione sono le poesie parallele di Efraín Huerta "Dichiarazione d'amore" e "Dichiarazione d'odio" contenute nel libro *Uomini dell'alba* (1944), entrambe sono dedicate alla città e dal loro impeto si può solo concludere che spesso, in una manifestazione di odio passionale, non c'è che un amore impossibile. Questo sentimento di passione continuamente frustrato per la città appare incessantemente negli scrittori di Città del Messico.

Ma la ipermetropoli postmoderna non solo contiene tutte le versioni precedenti della capitale messicana, ma anche l'eccessiva città in cui viviamo non è più una e la stessa. Un'altra motivazione per concentrarmi su questo periodo di tempo è la sfida di seguire la traccia immaginaria di una città frammentata, che ha moltiplicato i suoi centri; seguire una mappa spirituale che ha già rotto il tradizionale concetto di spazio e tempo è molto seducente. La ultima ragione di questo studio è, naturalmente, che questa è la città in cui mi è capitato nascere e in cui, come direbbe Carlos Fuentes, mi è capitato vivere.

Situato il periodo di tempo della città che volevo mettere a fuoco per la conformazione del mio *corpus*, mi sono dedicata alla lettura di diversi autori contemporanei nei cui testi Città del Messico non è solo uno sfondo, ma un sistema di segni che interagisce costantemente con i personaggi, o è anche un personaggio in se stessa. In questi testi, piuttosto che nella ricerca di punti di riferimento urbani, come li chiamava Kevin Lynch, mi sono concentrata sulla classificazione di simboli e immagini ricorrenti, nella ricerca di un centro gravitazionale intorno al quale far ruotare le mie considerazioni. È stato necessario seguire da vicino il ragionamento di Pierre Sansot per quanto riguarda la natura dei luoghi: "L'imbarazzante domanda: 'Qual'è l'essenza di un luogo?' Dovrebbe essere frequentemente sostituita per un'altra domanda: 'Che cosa si può sognare lì?'" (Sansot, 2004: 38)

Divenne ben presto evidente la straordinaria quantità di immagini letterarie legate ai quattro elementi (acqua, fuoco, aria e terra) ed il percorso da seguire è diventato chiaro, il filo conduttore che darebbe forma al mio studio. È ironico che questo filo di Arianna ha poco da vedere con la città ipermoderna e molto di più con la base più primitiva della città: il suo mito fondatore e la materia più essenziale ed elementarmente simbolica. Sembra che la megalopoli, per rimanere la stessa nella sua plasticità, guardi sempre alle sue radici e le aggiorni costantemente nella sua realtà

impazzita. Più si stendevano le mie letture, e più chiara mi sembrava l'importanza di questo legame tra la città contemporanea e la sua prima materia.

Date le condizioni geologiche, geografiche ed ecologiche della città, nulla sembra più naturale. Fondata su una grande laguna e decine di fiumi, piantata e circondata da vulcani e montagne, attraversata da faglie geologiche e ad un'altezza di 2250 m sul livello del mare, Città del Messico ha molto da raccontarci intorno al suo essere una ipermetropoli di oltre venti milioni di abitanti con e contro quelle stesse condizioni. Tuttavia, dobbiamo tenere in mente che i quattro elementi, fino ad oggi, sono indiscutibilmente parte della storia naturale e culturale di ogni civiltà. Nelle parole di Gernot Böhme e Hartmut,

Fuoco, acqua, terra, aria ci sono stati e ci saranno sempre; e, oggi, nessuno può concepire una cultura che riesca a svilupparsi senza far riferimento, nel fondo della sua struttura simbolica, nella pratica quotidiana e tecnico-scientifica, agli elementi. Essi sono quello che sono, e nello stesso tempo, quello che *diventano*. La sua storicità si applica ai modi filosofici, culturali e pratici in cui, in un aspetto storico-culturale, sono pensati: che cosa sono, la questione che siano precisamente quattro, come si relazionano tra di loro, in che senso sono "elementari". Gli elementi sono invenzioni culturali, senza essere, però, qualcosa di cui ci potessimo appropriare completamente. Gli elementi sono sempre contemporaneamente: quello dato e quello prodotto, *physei* e *thései*, *natura naturans* e *natura naturata*, significato e significante, contenente e contenuto, vale a dire ciò che da parte della Natura a se stessa e quello che si mantiene unito alla Natura per parte dell'uomo, la misura e lo misurato, il limite onnipresente e quello limitato (da noi). (Böhme, 1998: 15-18)

Fin dagli albori della civiltà, l'uomo si è riconosciuto attraverso la comprensione dell' *altro*. Gli elementi, in questo senso, non solo sono serviti come uno specchio senza tempo, ma hanno anche incastonato nella storia. Ogni cultura, in tempi diversi, ha esaminato se stessa nei chiari specchi della terra, l'acqua, l'aria e il fuoco. E non è affatto un caso che i quattro elementi incarnino la disposizione geometrica, mitologica e anche quella filosofica del mondo. Basta ricordarci dei quattro umori, o dei quattro temperamenti, delle quattro età della vita, dei quattro venti, delle quattro stagioni, ecc. Ma cosa possiamo capire dell'uomo dagli elementi? Perché appaiono così insistentemente in tutte le dimensioni della conoscenza umana? I fratelli Böhme considerano, giustamente dal nostro punto di vista, che

L'auto-comprensione umana è stata formata sulla base dell'esperienza e *tra gli elementi*. La questione che gli elementi siano mezzi vuol dire qua che in mezzo a loro è stato rivelato agli uomini ciò che essi sono e quello che sentono. Quindi è lecito considerare agli elementi come mezzi storici dove ha luogo la rappresentazione dei sentimenti e le passioni, le ansie e le aspirazioni. Affermare che gli elementi "caratterizzano" l'essere umano esprime uno strano modo di intendere alla società

attuale, secondo cui l'uomo è immerso nel movimento degli elementi. (Böhme, 1998: 19-20)

Negli elementi, naturalmente e attraverso le sue concezioni culturali, l'uomo ha sentito sia il potere dell'ambiente, della natura, come la sua propria forza. Quando gli elementi non gli sono favorevoli, si producono scenari –vere catastrofi- in cui l'essere umano ha dovuto dimostrare il suo valore e la sua qualità d'eroe tragico. Oggi, inoltre, la crisi ambientale e il deterioramento ecologico creano nuovi modi in cui queste quattro essenze mantengono il loro significativo potere.

Per quanto riguarda la sua trasfigurazione immaginaria, Gaston Bachelard, il cui ricco lavoro intorno allo spazio e gli elementi ci servirà come un continuo riferimento in questo documento, classifica le forze immaginanti del nostro spirito secondo due assi principali. Secondo il filosofo, un gruppo di immagini prende il volo davanti alla novità, godendosi il pittoresco, l'originale, l'evento inatteso; questo gruppo è ancorato nella storia e nel tempo; il secondo, d'altra parte, approfondisce nel fondo dell'essere, vuole scoprire ciò che è primitivo ed eterno: a tali forze appartengono, certamente e soprattutto, le immagini che riguardano i quattro elementi. Nelle sue stesse parole ed in termini più filosofici:

Potremmo distinguere due immaginazioni: una immaginazione che alimenta la causa formale ed un'altra che alimenta la causa materiale o, più brevemente, *l'immaginazione formale e l'immaginazione materiale*.

[...] Bisogna che una causa sentimentale, intima, diventi una causa formale perché l'opera acquisti la varietà del verbo, la vita cambiante della luce. Ma oltre le immagini della forma, così spesso evocate dagli psicologi della fantasia, esistono -lo dimostreremo- immagini dirette della materia.

La vista le nomina, ma la mano le conosce. Una gioia dinamica le gestisce, le impasta, le alleggerisce. Sogniamo queste immagini della materia, sostanzialmente, intimamente, allontanando le forme, le forme deperibili, le immagini vane, l'evoluzione delle superfici. Hanno un peso ed un cuore. (Bachelard, 2011: 7-8)

Non possiamo perdere di vista, tuttavia, che questi due tipi di immagini -formali e materiali- non avvengono del tutto separatamente. La materia non può essere presentata senza alcuna forma tranne che nel Caos previo alla creazione del Mondo; una volta inserita nello spazio e nel tempo, ogni sostanza, non importando la profondità delle sue radici oniriche, acquisisce una forma. Da un'altra parte, qualsiasi immagine, non importa quanto volatile e formale possa presentarsi davanti a noi, conserva almeno un peso materialmente profondo, una certa densità, un seme.

Nel contesto delle immagini letterarie della città, riteniamo che il modo in cui si incarna l'immagine fisica viene creato nello spazio della città e si unisce a quest'ultima e alle sue profonde dinamiche. Proviene da una doppia radice: quella dell'elemento che rappresenta e dei significati di una città e di uno spazio. Da un'altra parte, la città rimane una realtà intermedia tra gli elementi e l'essere umano, in modo che, a seconda delle circostanze, se la città è un rifugio per il soggetto o se gli risulta ostile, la città serve a proteggerlo dalle devastazioni degli elementi o è alleata con loro come una seconda intemperie. Il nostro lavoro in questo studio è isolare, in qualche modo, tutte le particelle dell'immagine materiale della città, impegnandoci a trovare, dietro ciò che ci viene mostrato, l'occulto, i semi delle forze immaginanti.

Il primo punto che costituisce ed articola il rapporto di Città del Messico con i quattro elementi ed il segnale di come si tratta d'un insediamento urbano profondamente legato ad essi è, naturalmente, il suo mito fondatore. L'impero degli elementi sorge in maniera più potente così all'origine come alla scomparsa del Mondo. La creazione e la distruzione del Cosmo, quali che siano i miti che l'esprimono, sono rappresentazioni profondamente complesse in quasi tutte le culture. Si tratta dell'ordine psicologico e sensibile del mondo abitato. Approfondiremo il mito fondatore azteco e il suo simbolismo in modo molto più dettagliato nel corso del nostro studio. Basta per ora fare una breve considerazione di questa storia mitologica per avere un'idea dell'importanza dei quattro elementi nella costituzione dell'insediamento urbano e di spiegare come le immagini della postmoderna Città del Messico sono profondamente legate ad esso e lo aggiornano in continuazione.

Varie fonti riferiscono che gli Aztechi si consideravano provenienti da una città chiamata Aztlan, "luogo bianco" o "posto degli aironi". Non sappiamo se questo luogo è vero e, come lo segnala il racconto della processione fatta dagli Aztechi, si localizza in qualche parte al nord della Valle del Messico o se si tratta di uno spazio mitico. Questo non è il posto per una disquisizione sulla questione. Basti dire che, tanto gran parte della caratterizzazione di Aztlán come quella del pellegrinaggio degli Aztechi si trova anche in altri miti di popoli migranti, come i Toltechi e Cicimechi, e che la descrizione della sua città originaria coincide in gran parte -soprattutto nella sua costituzione lacustre- con Messico-Tenochtitlan, la città fondata alla fine del pellegrinaggio, in modo che può pensarsi che Aztlan è un luogo mitico, specchio di Tenochtitlan, che dà al pellegrinaggio degli Aztechi una struttura circolare.

Dopo la sua partenza da Aztlán, tra gli anni 890 e 1111, gli Aztechi avrebbero avanzato, guidati da Huitzilopochtli, dio della guerra, alla ricerca di un luogo dove fondare la sua nuova città. Il suo pellegrinaggio sarebbe durato tra 214 e 435 anni. Secondo Eduardo Matos Moctezuma, direttore del Programma di Archeologia Urbana di Città del Messico,(:)

Il 13 aprile 1325, anno che diverse cronache segnano come quello della fondazione di Tenochtitlan, ci fu un'eclisse solare totale. Il fenomeno è iniziato alle 10:54 ed è durato 4 minuti e 6 secondi, secondo i calcoli d'astronomia moderna effettuati da Jesus Galindo. Un fenomeno di questo genere deve aver avuto un enorme impatto su una società come la Mexica, molto attenta ai movimenti celesti, e sappiamo bene che gli eclissi, in particolare uno di questa grandezza, erano stati visti come la lotta tra il Sole e la Luna, da cui finalmente il primo usciva trionfante. (Matos, 2006: 41)

Questa lotta tra il Sole e la Luna, che caratterizza la storia della nascita di Huitzilopochtli¹⁰, il nume tutelare degli Aztechi, segna la fondazione della città in più di un modo. Non rimane solo nel racconto della genesi del dio che rappresenterebbe il Sole nel loro culto, ma si materializza, come si vedrà più avanti, nel segno divino che marcherebbe il sito dove dovrà essere costruita Tenochtitlan. C'è un primo segnale che comincia a marcare il territorio come sacro e prepara l'apparizione del segnale vero e finale. Dice il *Codex Ramirez* che mentre gli Aztechi cercavano il segnale del loro dio Huitzilopochtli, la prima cosa che hanno incontrato nel mezzo dei canneti e i fichi d'india del lago è stato

[...] Un ginepro bianco molto bello, ai piedi del quale scorreva quella fontana; poi videro che i salici che intorno a se teneva la fontana erano tutti bianchi, senza una sola foglia verde, e tutte le canne e tife del luogo erano bianchi, e mentre guardavano questo con grande attenzione, cominciarono a uscire dall'acqua rane tutte bianche e molto appariscenti [...] (Codex Ramirez, 1979: 36)

Dopo questa visione ieratica, in cui tutti gli elementi della fontana del lago splendono in bianco come portati fuori dal loro abituale essere ed elevati alla qualità d'archetipo, i sacerdoti aztechi, soddisfatti, pensando di aver trovato il segnale per

¹⁰ Secondo Matos Moctezuma (2006: 33-40), in un episodio del pellegrinaggio degli Aztechi capitato sulla collina di Coatepec, posto che tiene un po' di somiglianza sia con Aztlán che con la futura Tenochtitlan in cui gli Aztechi si erano fermati, una donna di nome Coyolxauhqui capeggia una fazione di persone che sostiene che questa è la terra promessa e devono rimanere lì. La lotta interna degli Aztechi verrebbe interpretata a posteriori come una lotta tra il dio Huitzilopochtli e questa donna, fatta dea. Nel mito, la dea della terra e la madre di tutti gli dei, Coatlicue, rimane incinta perché ha preso una piuma caduta dal cielo e la ha tenuta nel suo seno mentre lei spazzava la collina di Coatepec e faceva penitenza. Sapendo questo, i suoi figli, Coyolxauhqui e i suoi 400 fratelli, ritengono che è stata disonorata e partono a ucciderla. Huitzilopochtli, ancora in utero, calma la madre e nasce giusto in tempo per trasformare il serpente di fuoco Xiuhcoatl in un'ascia di guerra. Con questa, ha sottomesso e ucciso Coyolxauhqui, che rimase smembrata ai piedi della collina. Huitzilopochtli prese la testa e la gettò verso il cielo, rendendola la Luna; Lui, naturalmente, rappresenta il Sole

costruire la loro città, vanno a riposarsi. Ma Huitzilopochtli appare in sogno a uno di loro e lo avverte che ci sono ancora più cose da vedere. Gli ricorda che Copil¹¹, nipote del Dio, era stato sconfitto in quella zona e che il suo cuore era stato gettato nel lago e lì era caduto sopra una roccia su cui era cresciuto un fico d'india che era sede di un aquila che divorava uccelli e, di conseguenza, era il luogo dove dovevano costruire la loro città. Il giorno successivo, hanno continuato la ricerca dell'uccello maestoso, che fu trovato con le ali spiegate verso il sole. Quando li vide, l'aquila abbassò la testa in segno di riconoscimento e di saluto. Fernando Alvarado Tezozomoc lo racconta così nella *Cronaca Mexicayotl*:

Lì sarà il nostro villaggio, Messico Tenochtitlan, il luogo dove urla l'aquila, stende le ali e mangia, il luogo dove nuota il pesce, dove è smembrato il serpente, Messico Tenochtitlan, e qui accaderanno molte cose [...]. (Alvarado Tezozomoc, 1975: 65)

Così, con la scoperta dell'aquila sul fico da india, col serpente sconfitto tra gli artigli ed il becco, nel mezzo di un sito la cui qualità ieratica già era stata rivelata prima, gli Aztechi considerano come raggiunto -e benedetto da Huitzilopochtli- il posto dove avrebbero costruito la grande Messico-Tenochtitlan.

È interessante notare come il punto preciso destinato ad ospitare la visione azteca venga prima sacramente convalidato. Secondo Mircea Eliade, "C'è dunque uno spazio sacro e, di conseguenza, 'forte', significativo, e ci sono spazi non consacrati e quindi senza nessuna struttura o consistenza; in una parola: amorfi". (Eliade, 1973: 25) In questo senso, la visione del paesaggio bianco dá forma di luogo a uno spazio prima al di fuori del Cosmo, lo integra alla realtà e lo prepara per ricevere la città.

E' importante fermarci nel denso significato simbolico, fortemente legato agli elementi, che ha questa immagine dell'uccello rapace in piena azione divoratrice. Dobbiamo ricordare che il fico d'India in cui l'aquila si è appoggiata è nato da due fonti simultanee in mezzo alla laguna: il cuore di Copil, figlio di Malinalli, dea della stregoneria e delle arti occulte, dell'acqua cavernosa e fredda e, di conseguenza, estensione e rappresentazione dell'acqua, e di una fessura nella roccia dove cadde il

¹¹ Approfondirò il mito di Copil nel capitolo dedicato all'acqua. Basti chiarire qui che questo personaggio è il figlio di Malinalli, una sorella di Huitzilopochtli che è stata abbandonata durante la processione degli aztechi dopo una discussione col dio. Il giovane Copil, abile nelle arti della guerra e della stregoneria, avrebbe cercato di vendicare sua madre, ma Huitzilopochtli ha inviato i suoi sacerdoti per catturarlo e strappargli il suo cuore gettandolo poi in mezzo al lago, organismo da cui, come vedremo, è sorto il fico d' india sopra cui si appoggerebbe l'aquila che divora un serpente, simbolo che indicava il posto dove doveva fondarsi Tenochtitlan.

cuore, che è, una profonda fenditura nella terra. Pertanto, la pianta che detiene all'uccello è un simbolo acquatico e terrestre contemporaneamente. Non contenti di ciò, l'animale vinto dall'uccello è un serpente, bestia di cui si può dire la stessa cosa che Eliade sostiene per il Drago:

Come diremo ancora una volta, il Drago è la figura esemplare del mostro marino, il serpente primordiale, simbolo delle Acque Cosmiche, delle Tenebre, della Notte e della Morte; in una parola, di tutto quello amorfo e virtuale, tutto ciò che non ha una "forma". Il dragone doveva essere sconfitto e smembrato dal dio perchè il Cosmo potesse essere creato. (Eliade 1973: 43)

Questo dio che frantuma il dragone primordiale per creare il Cosmo azteco è, nel contempo, l'aquila, che rappresenta a Huitzilopochtli. Si tratta di un animale alato e aereo che è, contemporaneamente, rappresentazione del dio solare e, quindi, della luce e del fuoco. Per quanto riguarda la sua dimensione sessualizzata, è notevole come il mito azteco coincida con le linee guida proposte dai fratelli Böhme per questo tipo di racconti cosmogonici. Secondo loro, la rappresentazione della creazione spesso ospita una serie di immagini e figure che esprimono il rapporto tra i sessi attraverso degli elementi:

Schemi sessuali, sottomissione dell' acquatico-caotico femminile al maschile eroe culturale, così come il motivo mitologico dello smembramento sacrificale di un dio (Burket, 1972), dal cui corpo emerge il mondo (cfr. anche il mito di Osiride), è questo che costituisce la base del dramma quasi carnale della creazione. Non c'è da stupirsi che Kurt Schier (1963, 315) abbia descritto questo tipo di cosmogonia come una "cosmogonia acquatica." L'acqua primordiale, il *fluido primordiale (tehôm)*, come viene chiamato in Gen., 1,2, è l'increato; ed è quello cupo, desolato, caotico. [...]. [...] Nello storico, culturale e simbolico rimane associato al femminile. Il liquido primordiale che rivela il mare amorfo di materia contiene in sé il duplice aspetto della *Magna Mater*, che è uno stesso essere, grembo fecondo e abisso che tutto divora. (Böhme, 1998: 46)

Così, il simbolo dell'aquila e del serpente –trasformato nello scudo nazionale– condensa tutta la cosmogonia azteca. La mascolinità aerea e solare -in genere, razionale– vince sul caos femminile, generativo, acquatico e terrestre. Tuttavia, la femminilità rappresentata in questi due elementi non è annullata come forza che agisce; l'aquila è tenuta e cullata dal fico d'India nato dal cuore di Copil e dalla terra e dalla laguna stessa. In questo senso, è un simbolo dinamico, quasi circolare, in cui gli elementi, la mascolinità e la femminilità, interagiscono costantemente facendo spazio per l'esistenza degli opposti, per la successione del giorno e della notte e raffigurano, allo stesso tempo, il territorio destinato a tenere la città azteca, profondamente segnato da una interazione violenta e costante delle quattro sostanze cosmiche. Le considerazioni di Mircea Eliade circa la fondazione delle città sono quindi confermate ancora:

Dal momento in cui il sacro si manifesta in una ierofania qualunque, non solo avviene una rottura nell'omogeneità dello spazio, ma la rivelazione di una realtà assoluta, che si oppone alla non-realtà della vasta estensione circostante. La manifestazione del sacro fonda ontologicamente il mondo. (Eliade 1973: 26)

Il Mondo azteco si apre con questa visione e la ierofania rivela il centro della città nuova che avrebbe il nome Messico, "ombelico della luna". La nuova città, da allora fino a tempi molto avanzati, fa onore alla sua sacra nascita e al suo fondamento sui quattro elementi. Nelle parole dello storico Serge Gruzinski:

La ricchezza e l'egemonia della città si posarono su pretese cosmiche. La sacralità dello spazio fatta dal cristianesimo barocco nel distribuire conventi, cappelle, chiese e immagini miracolose sulle strade della urbe ha avuto -gli spagnoli lo sapevano- un precedente pagano. Anche con una maggiore intensità, l'area sacra di Tenochtitlan concentrava la energia della Terra e il Cielo. Su circa cinquecento metri quadrati¹², questo spazio raggruppava le case delle divinità, dei sacerdoti e sacerdotesse, le scuole, i parchi, le piazze, i posti per il sacrificio, cioè un insieme di più di settanta edifici. A dominare questo settore cerimoniale, la piramide del Tempio Maggiore si alzava al cielo: i santuari di Huitzilopochtli, "colibrì mancino", dio della guerra, e quello di Tlaloc, dio della pioggia e degli agricoltori, hanno occupato la cima. Due rampe di scale portavano a questi oratori la cui vista s'estendeva sulla città e i laghi, coprendo tutta la valle fino ai vulcani divini scintillanti di neve. (Gruzinski, 2004: 266)

Ma qual è il rapporto della megalopoli con quella città sacra ed i quattro elementi? Nel fondare la città si è formato un Cosmos, al deformarsi di essa o allo sparire potrebbe dissolversi anche il mondo. Qualsiasi attacco alla città minaccia di riportare il mondo al caos primordiale. Il caos è un mondo senza immagine, innominabile se non attraverso la negazione, una massa informe, *senza* ordine, *senza* luce, *senza* differenze. Non è possibile parlare di un mondo privo di immagini e segni. Il Caos non è senza materia, ma senza ordine. Il disordine piuttosto che il niente è il vero nemico del cosmo.

Se Città del Messico contemporanea può essere descritta oggi come qualcosa, questo sarebbe, in primo luogo, come caotica. Cosa significa questo? Che la grande confusione che l'invade è il principale nemico della creazione di Tenochtitlan. Ciò implica, in particolare, che c'è la necessità di fondare continuamente il Cosmo, tornando al mito, per contrastare le forze che minacciano di sciogliere il mondo. Significa anche che la storia principale di questa città oggi è quella della sua lotta contro le forze caotiche, la sua congiura degli elementi, il costante tentativo di domare la rabbia che ha causato per essersi estesa contro il suo ambiente. Oggi più che mai, la vittoria del dio Huitzilopochtli deve essere ritualmente ripetuta per fare che il mondo continui a nascere

¹² Sono 500 metri per ogni lato. In realtà 250000 m2.

ogni giorno. Città del Messico nella sua versione postmoderna vive una lotta quotidiana per separare il cielo dalla terra ed i suoi abitanti, nella loro necessità di adattarsi, hanno anche talvolta dichiarato il Caos come un mondo in cui si può vivere. Questa è la vita post-apocalittica a cui ci riferiamo costantemente in questa tesi.

Il ruolo degli scrittori in questo senso è rimodellare, reinventare e ricostruire il mito e quindi la città. La letteratura non solo registra la città che cade e si divora costantemente, ma crea contemporaneamente un'altra città e la rende abitabile. Una citazione di Vicente Quirarte sembra particolarmente toccante e illustrativa di questo fenomeno:

Perché a Città del Messico, dove l'orrore quotidiano è il patrimonio di tutti i giorni, l'architettura stregata ed i suoi vivaci e luminosi fantasmi, non rappresentano una fuga dalla realtà, ma il salvataggio di un mondo in cui la città è più dignitosa e potente, più intima e provocatoria. La città non cadrà, mentre tu, il suo lettore, la terrai nel regno dell'immaginazione e così difenderai il tuo spazio [...]. (Quirarte, 2010: 636)

Non è allo scrittore e alla sua capacità demiurgica a chi chiama il poeta e cronista spirituale della città, ma alle competenze ri-creative del lettore, che, nel leggere le immagini della città, la tiene in vita. Il fatto è che la metropoli messicana pulsa sulla carta, nelle penne degli autori e sugli occhi del lettore che la ricrea.

Intraprendere uno studio generale sulle immagini di Città del Messico contemporanea legate ai quattro elementi rappresenterebbe un compito senza fine. Ho quindi scelto tre autori il cui lavoro sulla città non è solo nutrito, ma immensamente rappresentativo e particolarmente dedicato alla città mitica ed all'aspetto materiale della urbe: José Emilio Pacheco (1939-2014), Juan Villoro (1956) e Fabrizio Mejía Madrid (1968). Non è il posto per fare un ritratto della vita e dell'opera di questi scrittori. Per i primi due, si tratta di un compito che è stato già nel tempo trattato e copiosamente. Il terzo, data la sua giovinezza, è meno documentato; tuttavia, non è pertinente allontanarsi dal nostro tema principale. Mi interessa, soprattutto, andare nel dominio delle immagini materiali che hanno a che vedere con lo spazio di Città del Messico.

Questi tre autori condividono il sentimento della città come qualcosa che li colpisce fino al punto di andare a cercare lì la sua essenza, di collegare il proprio destino e quello dei suoi personaggi alle sue strade ed alla sua materia. Gli spazi urbani si presentano a loro come l'incarnazione delle proprie sofferenze e desideri. Sono scrittori che, come i personaggi che emergono nel loro lavoro, compiono le caratteristiche

richieste da Pierre Sansot per un uomo che vuole davvero capire una città: "L'esteta, quando l'edulcolora, la addomestica. L'uomo a cui riguarda una città la guarda di fronte, schivando a malapena i suoi pugni e continua ad esistere nella sua inevitabile compagnia." (Sansot, 2004: 369) Città del Messico non è per loro una distrazione scelta, un passatempo, ma un vero e proprio destino. Come molti degli scrittori a cui si riferisce Vicente Quirarte nella sua biografia letteraria di Città del Messico, per Pacheco, Villoro e Mejía Madrid,

la città è uno spazio complesso, impegnativo, inspiegabile. Tuttavia, non rientra nella formula preconcepita secondo cui la città è uno spazio disumanizzato. La città è per loro una creazione umana, fallibile e perfettibile, dove si provano i valori delle specie e dove sono esposti anche i suoi difetti più spregevoli. Tale è il tema di una letteratura che cerca modi per parlare della città, dei suoi comportamenti e delle sue mitologie. (Quirarte, 2010: 541)

La megalopoli è per questi scrittori uno spazio iper-umano assolutamente privo di senso e di mitologie, ma pieno. E 'vero che ognuno di questi autori ha il suo modo di trattare con la città postmoderna. Opporsi a gli elementi e alla città eccessiva, incomparabilmente più grande di se stessi, e confrontare la sua forza mostruosa, può essere vissuto come qualcosa di sublime e la scrittura risultante può rivestirsi d'un tono tragico, -come avviene spesso nella poesia di José Emilio Pacheco e, a volte, nella letteratura di Villoro- ma la convivenza con gli elementi scatenati può anche generare personaggi demoniaci od eroi tragicomici, quest'ultimi abbondanti in molte delle opere di Juan Villoro e Fabrizio Mejía Madrid.

In ogni caso, questi amanti letterari di Città del Messico, a volte con ironia tagliente e altre con profonda delusione, demistificano la città solo per remitificarla e resemantizzarla, per avvicinarsi a lei con occhi nuovi e, attraverso le sue immagini, capirla e capire meglio se stessi.

Per intraprendere questo studio in modo soddisfacente, l'ho diviso in quattro capitoli, uno per ciascuno degli elementi: acqua, fuoco, aria e terra. Ognuno inizia con una introduzione di cui, per comodità del lettore, presento un riassunto delle caratteristiche naturali, storiche e mitologiche della città che la collegano con quel particolare elemento e appaiono in qualche modo, ritratte nel opere letterarie degli autori che ho menzionato. La divisione della tesi in elementi non serve solo per scoprire i legami particolari che Città del Messico ha con ciascuna delle essenze materiali, ma, dividendo ogni capitolo, a sua volta –dopo l'introduzione- in uno studio particolare del

lavoro di ciascuno degli scrittori e dei suoi legami con l'elemento in questione, questa disposizione è utile per entrare nel discorso particolare di ogni uno degli autori e nella personalità ed il carattere della sua scrittura.

Sebbene la maggior parte delle opere che studio siano narrative –romanzi e racconti- mi soffermo a lungo sull'analisi della poesia di José Emilio Pacheco, molte delle cui immagini urbane hanno profonde radici materiali. Inoltre, nel tentativo di sottolineare che le immagini create da José Emilio Pacheco, Juan Villoro e Fabrizio Mejia Madrid non provengono solo dalla loro immaginazione individuale, ma sono fortemente legate all'immaginario urbano e lo spazio vissuto, cerco di mettere in contatto costante con la loro scrittura il lavoro di altri autori contemporanei le cui immagini sono parallele ed illustrative dell'argomento trattato.

2. El Agua

2.1 El agua de la Ciudad de México. Condiciones climáticas e hidrográficas

Para la Ciudad de México, el tema del agua puede resultar todo menos marginal. Sus condiciones geográficas y climáticas están, en gran medida, determinadas por este elemento. Así, el líquido vital ha permeado y protagoniza tanto sus mitos fundacionales como el hilo de su historia y tiene, naturalmente, un papel central en sus imágenes artísticas y literarias. Mucha de la vida de esta urbe se desprende de la relación que mantiene con un elemento que, aunque jamás tuvo un carácter inocuo, originalmente la sostuvo y la nutrió y que hoy en día es fuente de una problemática continua. Desde la difícil obtención de un agua apta para consumo humano y su posterior y complejo proceso de desecho en un valle sin salidas naturales, hasta fenómenos como la constante inundación y el paulatino hundimiento de la ciudad en la cuenca de una laguna fantasma, ya sea por sobreabundancia o paradójica escasez, el agua en esta urbe jamás ha soltado su papel protagónico, dinámico, significativo, adverso, sagrado.

Los depósitos lacustres sobre los que la ciudad original, México-Tenochtitlan, fue fundada tuvieron una extensión de aproximadamente 1,575 km². Este sistema de lagos se formó hace más de un millón de años con la aparición de la sierra de Chichinauhtzin, que represó a los ríos que corrían hacia el sur y produjo la acumulación de las aguas. La cuenca lacustre se alimentaba con las corrientes de más de setenta manantiales, ríos y afluentes. La más importante de éstas era, sin duda, el río Cuautitlán. Lo seguían el de las Avenidas de Pachuca y el Magdalena, procedentes del volcán Ajusco, y los de Tenengo y Tlalmanalco, por el rumbo de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl. La laguna tuvo hasta 10 metros de profundidad en tiempos de los aztecas. En ella, dada la naturaleza de su lecho, se mezclaban agua dulce y salada. (Álvarez, 1985)

A esta acumulación de agua que viene por vía de los ríos, hay que sumar que en la cuenca donde se asienta el actual Distrito Federal existe un clima templado lluvioso y hay más días de lluvia que días secos durante el año. Si bien, las mayores precipitaciones se concentran en el periodo de verano –la única estación bien diferenciada climáticamente, ya que el resto del año se diluye en una constante primavera interrumpida por algunos enfriamientos invernales-, la temporada de lluvias

se alarga de mayo a noviembre. El patrón de las lluvias indica que son más abundantes mientras mayor sea la altitud de un sitio. Por ello, dentro de la ciudad, las partes bajas cercanas al vaso del lago de Texcoco suelen ser más secas que las cumbres del Ajusco; sin embargo, en general, los chubascos son parte de la vida cotidiana de los habitantes del valle y, en adición, cada año tienen lugar de 10 a 30 tormentas eléctricas, de 4 a 7 granizadas y, al sur y poniente de la ciudad, hay de 60 a 70 heladas. La nieve, por el contrario, es una rareza. La última nevada se registró en 1967.

Por su altitud de 2,240 metros sobre el nivel del mar, el Distrito Federal posee climas que van desde el templado hasta el frío húmedo y tundra alpina en las partes más altas de las sierras del sur. La temperatura media en la urbe es de 16 °C y el máximo calor -alcanzado durante los días finales de la primavera- llega a superar los 30°C. Por otro lado, en algunos días del invierno las temperaturas bajan a 6 °C en el centro histórico de la ciudad, a 2 °C en el sur y a -3 °C en algunas zonas periféricas.

2.2 El agua y la fundación de la ciudad. Realidad y mito.

Los primeros habitantes de este valle llegaron hace aproximadamente 22 mil años. Las poblaciones no se hicieron sedentarias hasta alrededor del año 3000 a de C. y sólo existirían aldeas en el territorio hasta el 1100 a de C. Sin embargo, para el año 100 de nuestra era, Teotihuacan se erguía ya como la población más importante de la cuenca y contaba con 30 mil habitantes. Alcanzado el año 650, su población era ya de 85 mil.

En aquel entonces, los pueblos se distribuían en los alrededores del lago y la población no estaba estancada, ya que continuamente llegaban nuevos grupos inmigrantes: los chichimecas, alcohuas, tepanecas y otomíes, por mencionar algunos de ellos. Sin embargo, a pesar del aparente florecimiento de la cuenca en términos poblacionales, por razones que hasta ahora no quedan completamente claras, en un punto entre los años 750 y 800 Teotihuacan colapsó y fue abandonada.

Se calcula que los aztecas o mexicas dejaron su tierra de origen, Aztlán, en busca de la tierra señalada por el dios Huitzilopochtli alrededor del año 1111 d. de C. Sin embargo, a pesar de la facilidad con la que se fecha su salida, la localización exacta de su lugar de proveniencia es un misterio. Se cree que los mexicas fueron la última gran migración chichimeca al Altiplano Central. Su mito oficial, como he dicho anteriormente, señala que Aztlán es una isla desde la cual partieron por designios

divinos. Autores como Wigberto Jiménez Moreno y Paul Kirchhoff la sitúan geográficamente, ya sea en la isla de Mexcaltitlán, Nayarit, o en el sur de Guanajuato, respectivamente. Sin embargo, la mayor parte de las opiniones coincide en que la idea de Aztlán responde, de la misma manera que otros simbolismos mexicas, a una concepción mítica y arquetípica del islote de México-Tenochtitlan. Es decir, al observar el esplendor de su ciudad acuática, los mexicas se atribuirían un origen idéntico *a posteriori*, se marcarían mítica y originariamente con el símbolo del agua.

De acuerdo con los aztecas, la salida de la isla se hizo en siete grupos o *calpultin* que tenían como dios tutelar a Huitzilopochtli. Los *teomamaques* o sacerdotes eran los encargados de portar los *tlaquimilollis* o paquetes sagrados, que contenían restos de los antepasados y objetos de culto. No se sabe a ciencia cierta cuánto duró su migración, aunque ellos le atribuyen más de doscientos años y continúan contando como periodo migratorio su estancia en el valle de México previa a la fundación de Tenochtitlan. El *Códice Boturini* enuncia la ruta oficial hecha por los mexicas, que incluyó sitios de Hidalgo y México de los que fueron sucesivamente expulsados. Para este tiempo muchos de los pueblos asentados en el valle de México, unos cuarenta aproximadamente, ya contaban con siglos en la zona y con un grado de civilización y asimilación de la tradición mesoamericana superior al de los mexicas.

Al llegar al valle de México, se establecieron primero en Chapultepec; sin embargo, tuvieron problemas con las tribus residentes, entre ellas los Tepanecas y los Colhuás, y fueron enviados a residir a Contitlán como vasallos de estos últimos, quienes pronto se vieron envueltos en un conflicto con los Xochimilcas y recurrieron a los aztecas para que vencieran a sus agresores. Los mexicas obtuvieron una victoria para ellos y le presentaron a su rey sacos llenos con las orejas de sus enemigos como prueba de su proeza. Tras esta contundente muestra valor, los aztecas le pidieron a Coxcoxtli, señor de Culhuacán, que les diese una hija suya. El gobernante, pensando que se trataría de una ceremonia de matrimonio con el fin de formar una dinastía y habiendo visto el valor de sus vasallos aumentado, se las cedió. El jefe colhuá fue, en efecto, invitado a una ceremonia; sin embargo, en ella, el sacerdote azteca portaba la piel de su hija sacrificada y desollada con el fin de caracterizar a la diosa Toci, la deidad terrestre. Coxcoxtli quedó completamente horrorizado y quiso exterminar a los aztecas, pero estos se refugiaron en los carrizales a las orillas del lago.

Esta época es, quizás, la más conocida de la migración mexicana, pues se dice que en los duros tiempos que pasaron en estas condiciones de exilio forjaron su carácter ya de por sí aguerrido. Cuando incursionaban en los pantanos, buscando hierbas, raíces, insectos y roedores para sobrevivir, entre los años de 1321 a 1325, quiso Huitzilopochtli que se cumpliera la profecía que marcaba su tierra prometida y apareció en un islote pedregoso en medio del lago un águila sobre un nopal devorando una serpiente, actual escudo nacional. El sacerdote Tenoch habría sido el elegido para el avistamiento de la señal, hecho que hemos detallado ya en la introducción de este trabajo.

México-Tenochtitlan significa en Náhuatl “el tunar divino donde está Mixitli”. *Mixitli*, a su vez, significa “ombligo de la luna” o “hijo de la luna” y es una advocación de Huitzilopochtli, colibrí del sur, del sol y de todos los guerreros cazadores representados por el águila real, ave suprema cazadora del cielo.

El nopal, por su parte, tiene otra historia. Cuenta la leyenda azteca que Huitzilopochtli y Malinalli, una hermana suya, patrona de la madrugada y de las artes mágicas, tuvieron un enfrentamiento durante la procesión. Huitzilopochtli habría abandonado a Malinalli en el trayecto, en medio de un paraje boscoso. Ahí, ella logró fundar el reino de Malinalco. Pasado un tiempo, la diosa habría dado a luz a un hijo, Copil, que creció furioso contra su tío Huitzilopochtli y pronto se convirtió en un muchacho valiente y atlético, diestro en todos los lances de la caza y de la guerra. Ardiente en deseos de venganza, un día partió en busca del hermano de su madre. Huitzilopochtli no mandó guerreros sino sacerdotes al encuentro de su sobrino y les dio la orden de sacarle el corazón para después enterrarlo en un islote del lago. Al otro día de que se cumpliera su mandato, en el lugar donde había sido sembrado el corazón había brotado una hermosa planta: el corazón de Copil se convirtió en el vigoroso nopal de ovaladas hojas y flores encarnadas. El islote, a su vez, descansa en el pecho de la diosa de la tierra.

El simbolismo del hallazgo que marcó el lugar para la fundación de México-Tenochtitlan es muy complejo y engarza dos elementos antitéticos: el agua y el fuego. En palabras de Alfredo López Austin:

En esta historia se descubre el conflicto de dos fuerzas contrarias. Malinalxóchitl [Malinalli] es una maga, vinculada al mundo subterráneo, oscuro y frío; es la hermana poderosa que, al ser vencida por su oponente, le abre el camino a la gloria. Su hijo es el fundamento pétreo, frío, acuático, de lo que sería México-

Tenochtitlan. [...] Es decir, que tanto Cópil como su madre son las formas atávicas de la naturaleza que constituyen la materia de la fundación. El agua y el nopal que nacen debajo de la tierra. Además del significado de estos personajes, la oposición también se expresa en los fundadores de México-Tenochtitlan. Son hombres-dioses, líderes de grupos en migración. Uno de ellos es Ténoch, que identificamos con los seres de la lluvia. El otro, Cuauhtlequetzqui, está vinculado con el Sol y, por tanto, con el dios Huitzilopochtli o Mexi. Cuauhtlequetzqui significa literalmente “el que enhiesta el fuego aquilíneo”. En un pasaje relativo al milagro que nos relata el historiador Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, el líder Cuauhtlequetzqui dice a su compañero: “Oh, Ténoch, partirás enseguida e irás a observar, entre las juncias, entre las cañas en donde fuiste a enterrar el corazón del adivino Cópil. Allí se yergue un águila que está asiendo con sus patas, que está picoteando a la serpiente que devora. Y aquel tenuchtli serás, ciertamente, tú, tú Ténoch; y el águila que veas, ciertamente yo.” (Sartoris, 2002)

Así, el nopal nacido de un corazón acuático es el sostén del águila-sol, que devora una serpiente, también representante del mundo femenino, frío y nocturno. La laguna es la fuente de la vida y a la vez es vencida por el dios-sol. Todo junto es un símbolo de unión de los contrarios, de fusión de dos dioses que a su vez representan dos polos sensibles, dos categorías opuestas del universo. López Austin continúa:

Sí, y en el arreglo [para fundar la ciudad] están los representantes de los dos dioses, Tláloc y Huitzilopochtli o Mexi, pese a que las fuentes insistirán después en que es uno solo el dios patrono de la ciudad. Y con los dioses encontramos los opuestos complementarios: por una parte, el femenino –aunque Tláloc sea dios varón– que es acuático, del mundo inferior, de muerte, el fundamento; y por otra, el masculino, ígneo, superior, de vida, celeste. Debo aclarar que para los mesoamericanos la lluvia procedía del inframundo, pues estaba en la gran bodega del interior del Monte Sagrado; y que para ellos el agua era elemento de muerte, y en consecuencia generador de la vida en una concepción cíclica de las fuerzas cósmicas. (Sartoris, 2002)

Si seguimos el hilo de estas ideas, encontraremos que el mito fundacional de la Ciudad de México, como señalamos brevemente con anterioridad, es una unión sexualizada de los dos elementos más contrarios que pueda haber. Según Gaston Bachelard, no hay una amalgama más dinámica que ésta:

El agua extingue el fuego, la mujer extingue el ardor. En el reino de las materias nada hay más contrario que el agua y el fuego. El agua y el fuego ofrecen quizás la única contradicción de veras sustancial. Si lógicamente uno llama al otro, sexualmente uno desea al otro. ¿Podríamos soñar con más altos genitores que el agua y el fuego? (Bachelard, 2011: 151-152)

Y, en efecto, los aztecas vieron para su ciudad una génesis alta y contradictoria, sumamente poderosa y con una inmensa capacidad creadora. La imagen del águila sobre un nopal devorando una serpiente es una especie de círculo móvil, un emblema de la sucesión de los días, del triunfo de la vida a través de la muerte, de un continuo moverse

en los opuestos, característica que arraigará profundamente en la ciudad. Bachelard continúa:

Frente a la virilidad del fuego, la feminidad del agua es irremediable y no puede virilizarse. Unidos, ambos elementos lo crean todo. Bachoffen ha mostrado en numerosas páginas que la imaginación sueña la Creación como una unión íntima del doble poder del fuego y del agua. Bachoffen demuestra que esta unión no es efímera. Es la condición de una creación continua. Cuando la imaginación sueña con la unión duradera del agua y del fuego forma una imagen material mixta de singular poder. (Bachelard, 2011: 155)

Algo hay en la Ciudad de México de esa ambivalencia materializada, algo de una eterna lucha de contrarios necesaria para la subsistencia: hay una pugna por la vida que es caótica, violenta, desgarrada y que pervive a estas alturas aunque no sobreviva ya ni el lago donde se posó su vaticinio. Algo en esta ciudad jamás se asienta ni se tranquiliza. Esa es la marca de esta urbe originalmente acuática en la que, como dice Fabrizio Mejía Madrid, “todo se hunde, se inunda o se desbarranca” para que al final ella sobreviva. Pero no nos adelantemos.

Una vez que Tenoch encontró el signo que buscaba para la fundación de la ciudad, los aztecas se embarcaron en la inmensa proeza de fundar una metrópolis lacustre. Para ello, unieron los islotes en el lago, formando el conjunto urbano que encontraron los españoles. El centro de la urbe estaba rodeado por agua y conectado a las riveras por medio de calzadas: la de Tepeyac al norte, de Tlacopan (Tacuba) al oeste y de Iztapalapa al sur, con un ramal a Coyohuacan (Coyoacán). En esta zona, por tratarse del área de tierra firme, se encontraban los templos (teocalli), los edificios de gobierno (*tecpan*) y los palacios (*pilcalli* y *tecalli*), de piedra basáltica y tezontle.

Las islas se fueron uniendo entre sí por medio de chinampas, bloques hechos de raíces acuáticas entretejidas que flotan sin contacto con el fondo a los que se les puede remolcar y fijar con estacas de arbustos que enraízan pronto. La experiencia demostró que superponer varias capas de raíces y recubrirlas con lodo del fondo lacustre aumentaba su fertilidad. Se cultivaban en ellas hortalizas y flores. Las casas de zacate (*chinancalli*) y de adobe (*xacalli*) estaban sobre las chinampas. Entre los agrupamientos de chinampas se fueron dejando canales que servían de límite a las parcelas, de sistema de riego y para transitar por ellos en canoas.

Se conocía como *chinancalli* al agrupamiento de casas con solares y chinampas rodeados en 2 ó 3 de sus lados por callejuelas de tierra firme y el resto circundado por acalotes o caminos de canoas. Estaban dispuestos geométricamente, en una retícula perfecta. Los agrupamientos de *chinancalli* formaban los barrios o *calpulli*, comunicados por *tlaxilacalli* o calles. Un grupo de *calpulli* formaba un *campan*. La ciudad mexicana estaba dividida en 5 de estos últimos.

Nezahualcóyotl, el príncipe poeta, decía de Tenochtitlan, en medio de su esplendor:

Flores de luz erguidas abren sus corolas/donde se tiende el musgo acuático, aquí en México, plácidamente están ensanchándose, y en medio del musgo y de los matices/está tendida la ciudad de Tenochtitlan:/ la extiende y la hace florecer el dios:/ tiene sus ojos fijos en sitio como éste,/ los tiene fijos en medio del lago.

Columnas de turquesa se hicieron aquí, /en el inmenso lago se hicieron columnas. /Es el dios que sustenta la ciudad, /y lleva en sus brazos a Anáhuac en la inmensa laguna (Carballo y Martínez, 1989: 31-32)

Huitzilopochtli no quita los ojos de su ciudad majestuosa, la hace florecer y extenderse como un milagro sobre el inmenso sistema lacustre. Los españoles mismos, cuando llegaron, no pudieron dejar de expresar su admiración. Bernal Díaz del Castillo dice del Valle de México:

Y otro día por la mañana llegamos a la calzada ancha y vamos camino de Estapalapa. Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel como iba a México, nos quedamos admirados y decíamos que parecían a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís. (Díaz del Castillo, 1999: 158-159)

Y diré que en aquella sazón era muy gran pueblo, y que estaba poblada la mitad de las casas en tierra y la otra mitad en el agua, y ahora en esta sazón está todo seco y siembran donde solía ser laguna. Está de otra manera mudado, que si no lo hubiere de antes visto, dijera que no era posible que aquello que estaba lleno de agua que está ahora sembrado de maizales. (Díaz del Castillo, 1999: 160)

A pesar de que, a primera vista, Tenochtitlan nos puede parecer una ciudad planificada como un reloj suizo, no debemos dejarnos llevar ni por los cantos de sus príncipes ni por los ojos admirados de los cronistas españoles que insistieron en ver en la ciudad que encontraron a Utopía o la nueva Jerusalén. La ciudad ha estado siempre a merced de los desastres, particularmente de los acuáticos. Los canales intentaban regular el agua para impedir inundaciones, pero no tenían mucho éxito. La cuenca, que, como dije anteriormente, no tenía una salida natural para el agua, fue abierta mucho tiempo después por obra del ser humano a través de la construcción de los tajos

de Huehuetoca y Nochistongo, en el Estado de México, que pretendían desviar el río Cuautitlán, el mayor causante de las inundaciones en aquella época. Pero, como relata Rafael Pérez Gay,

Si sacar el agua de la ciudad era un calvario, traerla significaba un problema colosal. En 1449, Ahuízotl decidió traer agua del puerto de Coyoacán. Para realizar su obra magna, el tlatoani asesinó a Tzotzoma, que se negaba a compartir el agua. Antes de morir, el cacique les profetizó a los aztecas enormes calamidades. Días después de la inauguración del acueducto, el agua destruyó la ciudad y tuvieron que construir una nueva ciudad sobre la ciénaga. A esto, los historiadores le llaman ciudad lacustre. La obra hidráulica no era el fuerte de los tlatoanis. (Pérez Gay, 2007: 21)

Hubo también un dique en el oriente cuya función era defender a Tenochtitlan de las aguas del lago de Texcoco. Lo diseñó el mismo poeta que líneas arriba leemos loar la condición lacustre de su urbe. Con su sorna característica, Rafael Pérez Gay continúa relatándonos el nacimiento del dique mientras compara los problemas hidráulicos de la antigua ciudad azteca con los de la actual megalópolis:

Todo vuelve, nada se va para siempre. Persiste el mismo problema que enfrentó Moctezuma I. Después de la inundación de 1449, el Tlatoani le pidió a nuestro primer ingeniero hidráulico, Nezahualcóyotl, que construyera un dique para defender a la gran Tenochtitlán de la furia del agua. El ingeniero reunió a veinte mil hombres y levantó un muro de 16 kilómetros de largo, desde Atzacualco hasta Iztapalapa. La abundancia de agua sucia y la carencia de corrientes potables nos persiguen como una maldición de la orografía del Valle de México, una cuenca cerrada por montañas y ríos en cuyo desagüe natural se edificó una ciudad. Conclusión de este breve perfil: estamos locos. (Pérez Gay, 2007: 13-14)

Los españoles ganaron la Ciudad de México en una batalla naval, con bergantines. A un actual habitante de la metrópolis, ésa le parece una imagen surrealista. Con la conquista, las exigencias de la nueva urbanización empezaron a modificar las calles anfibia reduciendo la anchura de las acequias. La ciudad, muy poco a poco, comenzó a parecerse más y más a las urbes europeas terrestres, aunque conservó muchos de sus canales, sus puertos, sus ríos y, en general, su esencia acuática por siglos. Para los nuevos habitantes, el emblema de la ciudad ya no era un águila sobre un nopal devorando una serpiente, sino que, siguiendo las fuentes clásicas y con un ánimo bastante idealista, adoptaron como icono a Pegaso, del que hablaremos más extensamente en el capítulo dedicado al aire. Por lo pronto, para darnos una idea, Guillermo Tovar de Teresa y Ursus Sartoris cuentan:

Geográficamente hablando, la ciudad de México es un ombligo, una fuente. Eso significa la palabra indígena. Por eso el intento universalista del siglo XVII que, en pleno auge del neoplatonismo barroco, tomó como emblema capitalino el del Pegaso, el caballo alado que preside la fuente del patio principal del antiguo palacio virreinal y que

hoy conocemos como Palacio Nacional. Al ser el Pegaso un ser que nace de la fuente y México es Pegaso: el intento por alcanzar los astros (*per ad astra*) impulsado por una fuerza de elevación, liberada por la cabeza decapitada de Medusa, identificada entonces con el fin de la idolatría y el egocentrismo. (Tovar de Teresa y Sartoris, 2002)

Pero, como siempre en la práctica, la ciudad estaba en muchos aspectos bastante alejada de esa poesía alada que toca a las estrellas abandonando la cabeza de la Gorgona. En realidad, la cabeza de Medusa suele ser una imagen bastante más ilustrativa de la Ciudad de México que un albo caballo volador. La época colonial vio crecer una urbe que se levantaba de las ruinas de otra, una ciudad herida cuyos orígenes le pesaban y que muy frecuentemente fracasaba en sus proyectos de urbanismo y se sumía en la anti-higiene, en el caos y, hay que decirlo, en el agua. De acuerdo con Pérez Gay, que continúa en su tono sarcástico:

Si los mexicas eran imprudentes, los conquistadores fueron unos necios. Ante el azote de las inundaciones en Nueva España, en 1607 las autoridades decidieron consultar a un cosmógrafo alemán: Heinrich Martin, quien propuso abrir un canal que llevara el agua por Nochistongo y Huehuetoca, una parte al aire libre, otra cerrada. Se trata del primer desagüe de la ciudad. Los aguaceros de junio de 1629 trasminaron los diques. La inundación duró cinco años, un desastre acuático de epidemias y éxodo. Los frailes y las monjas abandonaron los conventos, las familias emigraron a Puebla. En algún momento se supo que Enrico Martínez, nombre hispanizado del cosmógrafo, cerró el canal para que la fuerza indomable de las aguas no destruyera la obra de su vida. El virrey Cerralvo propuso trasladar la ciudad a Puebla, pero las ciudades no se mudan como se mudan de casa las familias. Y reconstruyeron en el mismo lugar en el que ahora vivimos los capitalinos. (Pérez Gay, 2007: 22)

Cinco años de inundación y peste. La imposibilidad de moverse es otra de las constantes que acompañan a la Ciudad de México. Parece que lo menos sensato es que la ciudad esté donde se encuentra y que sus habitantes continúen en ella, pero, como sostenida por una especie de maldición funcional, la ciudad permanece. La decisión de desecar el sistema lacustre fue tomada durante la época virreinal. Aunque estas obras se realizaron como consecuencia de la inundación de 1629, fueron incapaces de evitar que la Ciudad de México se anegara en repetidas ocasiones entre los siglos XVII y XVIII.

El crecimiento de la metrópolis ha siempre significado la desecación. A partir de 1794, la ciudad creció casi sin planeación. De 1891 a 1929, los límites perdieron toda regularidad y de 1929 a 1935 se hicieron pronunciados avances hacia el este. El crecimiento pasó de ser anárquico a explosivo a partir de 1960. El mismo ritmo ha tenido la desaparición de las aguas. Todavía a principios del siglo XIX había puertos. Llegaban embarcaciones con mercancías de Texcoco y Chalco y se llevaban a la Merced. El 17 de marzo de 1900, el presidente Porfirio Díaz inauguró el Sistema de

Desagüe del Valle de México, que continúa en funciones e impide el crecimiento de los cuerpos de agua en el suelo capitalino. Dependemos de este sistema monstruoso de desagüe para sobrevivir y no volvernos a convertir en laguna. Aun así, no es todo lo eficiente que nos gustaría. De acuerdo con el cronista de la Ciudad de México:

La verdad es que tardamos un poco en la construcción del canal del desagüe: casi trescientos años desde que el cosmógrafo desdichado inició las obras en Nochistongo. En 1900, Porfirio Díaz inauguró el Gran Canal del Desagüe, pero el agua nos persigue como una maldición. En julio de aquel año, las lluvias inundaron la ciudad. (Pérez Gay, 2007: 22)

Según sus propios vaticinios y tras una sostenida tendencia a la inundación y el hundimiento, a pesar de la módica confianza que depositemos en el Gran Canal de Desagüe, y en su nombre totémico y rimbombante, “un día iremos a la oficina en canoa”. (Pérez Gay, 2007: 23)

En la actualidad, la ciudad, a pesar de haberse hundido poco más de metro y medio en los últimos años y siempre y cuando no se haya registrado una lluvia torrencial que la haya reconvertido en lago, guarda la apariencia de haber nacido seca. Los últimos remanentes de los cuerpos de agua son los sistemas de canales que riegan la chinampería de Xochimilco y Tláhuac, así como los humedales de la última. La explotación de los recursos hídricos con propósitos de consumo humano e industrial provocó la desaparición de los manantiales de las zonas aledañas. Durante el siglo XIX, se desvanecieron los manantiales de Chapultepec. En el siglo XX, muchos de los todavía existentes en Xochimilco y Atlapulco fueron canalizados para abastecer de agua al centro de la ciudad hasta su agotamiento. Desde de la década de 1980, los canales de Xochimilco, Mixquic y Tláhuac son alimentados con aguas tratadas de la planta del cerro de la Estrella.

El agua de los ríos que aún bajan al Distrito Federal –aunque sea imposible verlos gracias a que se encuentran entubados y enterrados debajo de vías rápidas que llevan su nombre- es conducida al lago de Texcoco o al Gran Canal del Desagüe para ser drenada hacia el Golfo de México, a través del sistema Tula-Moctezuma-Pánuco. Los únicos cursos de agua que sobreviven en la entidad federativa nacen en la sierra de las Cruces o en el Ajusco, y son de poco caudal. Muchos de ellos corren entre barrancas que han sido ocupadas por asentamientos humanos, lo que pone en peligro tanto a los habitantes como a los ecosistemas asociados al río. Ejemplos de estos ríos son: San Joaquín, Tacubaya, San Ángel, Barranca del Muerto, Los Remedios, Río

Hondo, Mixcoac, Magdalena, etc. El más largo de estos ríos es el Magdalena, que corre por el área protegida de Los Dinamos, antes de ser entubado y desembocar en el río Churubusco.

Sobre la desecación de la ciudad, le dice doña Paula, una habitante de más de 80 años del valle de México, a Angélica Simón, periodista del diario *El Universal*:

A ustedes ya no les tocó, y por eso no se lo pueden imaginar, pero donde hoy pasan carros, yo alcancé a ver trajineras que llegaban llenas de las cosas que se cosechaban allá por Xochimilco, y que venían a vender por aquí cerca de lo que hoy es la Merced. (Simon, 2006)

Esa mujer fue testigo de la transformación del Canal Nacional, en el tramo conocido como Canal de la Viga, de un canal pluvial a un canal de asfalto. Con ello se interrumpió el curso de las aguas provenientes de Xochimilco, mismas que llegaban hasta el centro de la ciudad; se interrumpió también el transporte de pasajeros que se hacía en pequeñas lanchas y el mercadeo que ahí se realizaba. En palabras de la periodista, “La transformación ha sido tal, que actualmente ‘la hidrografía de la Ciudad de México se puede estudiar en la Guía Roji [callejero de la urbe]’.” (Simon, 2006)

Hoy en día, la ciudad sigue siendo sujeto de la paradoja de haber sido acuática y no tener agua para el consumo de sus habitantes. La metrópoli y sus afluentes son víctimas de una urbanística psicótica que consideraba un valor de progreso convertir los ríos en calles. El agua se había contaminado y, en lugar de sopesar la posibilidad de tratarla, los arquitectos e ingenieros urbanistas se propusieron esconderla debajo de inmensas vialidades y tirarla. Fue en los últimos años de la década de 1930 que un arquitecto de nombre Carlos Contreras propuso por primera vez, edificar un anillo de circulación sobre los ríos de la Piedad, el río Consulado y la Verónica. Sin embargo, fue hasta 1952, cuando se concretó esta idea siniestra y se construyó el viaducto Miguel Alemán. Muchos más entubamientos le siguieron a lo largo del siglo XX, de manera que de los más de setenta ríos de la Ciudad de México sólo queda una minúscula parte del Río Magdalena al aire libre, peligrando terriblemente gracias a las obras de creación de una súper vía. Los ríos de la Ciudad de México se convirtieron en tan sólo noventa años en drenajes de agua negra.

Sobre el río, Rocío Peña Catalán afirma: “En ocasiones, este cauce de agua se convierte en el elemento más significativo y definitorio de una ciudad.” (Peña Catalán, 2010: 35) Si una laguna que era descomunal ahora es invisible y se expresa sólo a través

de la inundación y en hundimiento, si una cantidad ingente de ríos corren sepultados vivos hacia el desperdicio debajo de un tráfico intrincadísimo y enloquecido, ¿qué relación puede tener la Ciudad de México con su pasado acuático, con la actualidad de sus aguas y la violencia de sus lluvias sino la inmensa nostalgia, la paranoia y el remordimiento? La compleja situación de su hidrografía y sus fuertes vínculos con un pasado desaparecido –asesinado- e idealizado, contribuyen en gran manera al sustrato caótico y hostil de esta ciudad, a la vez que la enriquecen enormemente de imágenes melancólicas y fantasmagorías. El significado del agua en esta urbe nunca es banal y simple. Al respecto, resultan iluminadoras las consideraciones de Roland Barthes:

Por ejemplo, numerosas encuestas han subrayado la función imaginaria del paseo, que en toda ciudad es vivido como un río, un canal, un agua. Hay una relación entre el camino y el agua, y sabemos bien que las ciudades que ofrecen mayor resistencia a la significación y que, por lo demás, presentan dificultades de adaptación para sus habitantes son precisamente las ciudades que no tienen costa marítima, plano acuático, sin lago, son río, sin curso de agua; todas estas ciudades presentan problemas de legibilidad. (Barthes, 1993: 265)

Si una ciudad que jamás tuvo un paisaje acuático pone un problema para *fluir* en su espacio, para leerla y habitarla, encausarse dentro de ella y otorgarle un significado unitario, ¿qué sucede con una urbe que fue fundada en la unión íntima del agua y el fuego, conquistada en una batalla naval y en la que actualmente no se ve más que una infinitud de concreto y luces? La respuesta es compleja, pero pretendo exponerla poco a poco a través de las obras de los tres autores que nos competen.

2.3 José Emilio Pacheco: la eternidad y los fantasmas.

Gonzalo Celorio no es el único habitante de la Ciudad de México que, cuando mira la inmensidad casi infinita de las luces que se extienden en el paisaje nocturno, piensa en la laguna desaparecida. Sin embargo, sí es, quizás, uno de los que mejor expresa esta reminiscencia:

De noche el panorama cambia. La ciudad parecería recuperar su antigua condición lacustre: el descomunal Valle de México se vuelve un lago de luces palpitantes. No sé por qué las luces tiemblan permanentemente, como si respiraran, como si se movieran, como si fueran pequeñas embarcaciones en una gigantesca laguna. (Celorio, 2004: 40)

La cuenca vacía a veces se llena de agua. Y la mayor parte de las veces se trata de un agua melancólica, de cualidad nocturna, cuando no mortuoria, la que presta sus reflejos a la inmensidad de la urbe. Sin embargo, los diversos significados de este líquido, la múltiple posibilidad de sus imágenes, se mezclan en los autores que estamos

tratando de maneras a veces insólitas –como la ciudad en la que tienen lugar sus creaciones-, pero sumamente expresivas.

Tal es el caso de José Emilio Pacheco. Para este autor el transcurrir del tiempo y sus signos es una obsesión continua, el punto de articulación de todos sus lenguajes. Así, la dialéctica entre la permanencia y la destrucción marca toda la obra de este escritor –tanto su poesía como su narrativa- y, curiosamente, la obsesión con el tiempo que lo hace un poeta del instante fugaz lo convierte también, de acuerdo con Agnes M. Gullón, en un poeta de lugares. José Emilio Pacheco siente la necesidad de enclavar cada instante al sitio que le pertenece; el tiempo pleno y el espacio resultan para él inseparables. De acuerdo con la crítica, a este poeta “su presencia en *ese* tiempo, en *ese* lugar, le importa, porque la existencia coordinada de éstos no puede ser sustituida por nada.” (Gullón, 1987: 124) La esencia del momento y su vida se conservan únicamente situando los pensamientos en el sitio en el que se originaron. Así, nos encontramos con que una gran cantidad de sus poemas tienen nombres de lugares. Y Gullón va, acertadamente, todavía más allá, “Los poemas, pues, no son reflexiones sino visiones asociadas con lugares que, a su vez, podrían evocar su propio orden de pensamiento.” (Gullón, 1987: 128) Este autor no trata a los lugares como una referencia concreta sino que, como parte del instante total, en un estrecho diálogo con la analogía romántica que un tiempo, espacio e individuo, se convierten en metáforas profundas. Y, ejemplos de estas grandes realidades, existen dos inmensidades, dos polos de atracción enormes que se manifiestan en los textos de José Emilio Pacheco desde sus comienzos: la Ciudad de México y el mar.

La pasión por el océano la debe el poeta a las largas temporadas de su juventud pasadas en la costa de Veracruz. El mar y el agua tendrán una carga de eternidad en su obra. Pareciera en ocasiones que en su forma líquida y moldeable, escurridiza, flexible, el agua fuera la única superviviente del incendio que es el mundo. La ciudad, por el contrario, va a significar el eterno devenir, la eterna destrucción y recreación.

Sin embargo, la relación que la metrópoli guarda con el agua en la memoria y en sus subterráneos se ve reflejada en la escritura de Pacheco en las concordancias que la hace establecer con la propia historia y permanencia. La ciudad de la infancia y juventud de este poeta todavía tenía ríos, en algo aún recordaba a esa ciudad de agua de

sus nostalgias y sus pesadillas que subyacerá siempre, a manera de un fantasma casi siniestro, a la ciudad seca de tiempos posteriores.

Como mencionábamos anteriormente, el agua –como el mar- tiene en la escritura de José Emilio Pacheco un significado de eternidad. En ella reside el ciclo de la vida, el eterno retorno del tiempo. En su filtrarse en la tierra, evaporarse en el cielo, formar parte de los cuerpos y retornar al ambiente, José Emilio Pacheco ve la persistencia de la vida y su curso por sobre lo circunstancial y lo humano, que está condenado a la destrucción.

Por esta razón, la imagen del agua en la Ciudad de México es altamente significativa, pues representa la presencia de lo eterno que resulta, la mayor parte de las veces que Pacheco hace alusión a ella, aniquilado o corrompido por la urbe misma. Podemos ya empezar a ver lo que hacen a una urbe 70 ríos enterrados, fantasmas, y una inmensa laguna desaparecida. El agua es la vida de la ciudad y en este caso es vida abundante, pero oculta, acaso pervertida o invertida. Podemos prefigurar en nuestras mentes uno de los elementos que da a la Ciudad de México su calidad de urbe post-apocalíptica en el imaginario de tantos autores e, incluso, de sus ciudadanos.

Si retomamos lo que afirma Barthes sobre la dificultad de lectura de las ciudades sin corrientes o costas, nos damos cuenta de que la presencia fantasmagórica del agua en la Ciudad de México la pone en un *impasse* de significación. Podría ser una ciudad en la que se fluyera, -literalmente- y, sin embargo, la supresión de sus aguas la vuelve difícil y uraña. Si algo tiene esta complicada metrópoli es una resistencia a ser una sola y a dirigirse hacia un significado. Tiene una reticencia a ser leída e, incluso, habitada, y quizá deba algunos de estos signos al destino de sus aguas.

Ya se deja ver mucho de esto en “El reposo del fuego”, de Pacheco, uno de los poemas contenidos en *Los elementos de la noche*, directamente heredero de poemas densos y filosóficos como “Piedra de sol” de Octavio Paz o de “Muerte sin fin” de José Gorostiza. En él se trasluce el gran impacto que tiene el agua en la visión de la urbe de este escritor:

Aquí te expandes, vida mortal,/ color de sangre, dicha /de tenerte un instante que no vuelve.

Tu reino es la ciudad de agua y aceite /que flotan sin unirse. Su equilibrio/es su feroz tensión. Y su combate/ se disfraza de paz y tregua alerta. (Pacheco, 2010a: 62)

La estrofa tiene una alta densidad significativa pues, en primer lugar, se establece que el lugar de expansión –y de ser, por un dichoso instante- de la vida mortal, su reino, es la “ciudad de agua y aceite”. El aceite, como opuesto del agua, que jamás puede mezclarse con ella, representa la combustión de la vida urbana, su ser una hoguera que se consume –el fuego- y, a la vez, significa las cosas hechas por el hombre, la tecnología contaminante. Se opone al agua en cuanto a que representa las cosas fugaces y humanas, pero, además, en su carácter artificial, comparado con el natural del líquido vital. Nos encontramos asombrosamente ante la oposición y la conjunción del agua y el fuego que, de acuerdo con Gaston Bachelard, son la amalgama creativa y dinámica por excelencia. Así, Pacheco encumbra la urbe como al *sitio de la vida* y a ésta la define como una “feroz tensión” entre lo eterno y lo pasajero, lo puro y lo contaminado, lo natural y lo humano, lo masculino y lo femenino. El poema, que es particularmente denso y elocuente en cuanto a los significados que la Ciudad de México tiene para José Emilio Pacheco, insiste sobre la presencia acuática, esta vez partiendo desde el sentido del olfato y haciéndolo corresponder con el de la vista:

Brusco olor del azufre repentino /color verde del agua bajo el suelo./ Bajo el suelo de México se pudren /todavía las aguas del diluvio. /Nos empantana el lago, sus arenas/ movedizas atrapan y clausuran /la posible salida. /Lago muerto en su féretro de piedra. /Sol de contradicción. /(Hubo dos aguas /y en la mitad una isla. /En frente un muro /a fin de que la sal no envenenara/ nuestra laguna dulce en la que el mito/ abre las alas todavía, devora/ la serpiente metálica, nacida / en las ruinas del águila. Su cuerpo /vibra en el aire y recomienza siempre.) (Pacheco, 2010a: 77)

El espacio que se describe es el subsuelo, un casi no-espacio, desde donde parte, sin embargo, un olor a azufre - asociado culturalmente al infierno- que emana de un agua verde que descansa debajo de la tierra: el agua de la vieja ciudad prehispánica. De acuerdo con Bachelard,

Geoffroy, para explicar que las *aguas termales* huelen a azufre y a asfalto, no se refiere en realidad a la sustancia del azufre y del asfalto, recuerda por el contrario que son “la materia y el producto del fuego”. El agua termal es imaginada, pues, ante todo, como la composición del agua y el fuego. (Bachelard, 2011: 150)

El olor a azufre recuerda a la putrefacción infernal, pero también hace hincapié en el centro del poema que es el meollo del mito fundacional de la urbe prehispánica soterrada: la unión del agua y el fuego. Esas aguas sulfurosa están habitadas por la combustión, son una llama activa. Paradójicamente, como un antiguo fantasma, como un muerto eternamente vivo que jamás cesa su putrefacción y decadencia, asedian la ciudad nueva, “empantanar” a los habitantes, los “atrapan” en sus “arenas movedizas”,

“clausuran la posible salida”. Se trata, pues, de un agua pesada, densa, que atrapa. Pero, ¿qué es lo que constituye la densidad de este líquido? De acuerdo con el filósofo francés, la consistencia pesada se la proporciona, precisamente, la muerte. Para Bachelard, el agua es una materia cuya transparencia permite que en ella permeen otras sustancias y es particularmente proclive, cuando es profunda, a impregnarse de tinieblas. En su estudio sobre las imágenes del agua afirma que “El agua va a ensombrecerse. Y para ello va a absorber materialmente las sombras.” (Bachelard, 2011: 87)

Y continúa más adelante sosteniendo que “La noche es sustancia, entonces, como lo es el agua. La sustancia nocturna se va a mezclar íntimamente con la sustancia líquida. El mundo del aire va a *dar* sus sombras al arroyo.” (Bachelard, 2011: 88) Eso, las sombras, que, en este caso, son una memoria aniquilada, un oscuro remordimiento, son lo que convierte para este poeta al agua subterránea de la Ciudad de México en un negro jarabe pegajoso que no nos deja irnos.

Es una constante en la literatura encontrar a la Ciudad de México como un espacio del que no se puede salir y Pacheco explica este sentimiento con una imagen escabrosa, la de las aguas antiguas bloqueando la salida de sus habitantes, como queriendo cobrarse así su desaparición. El agua del subsuelo es el pasado, la memoria indestructible que reclama la violencia con la que fue sepultada viva.

El poema continúa con el endecasílabo “Lago muerto en su féretro de piedra”, afirmando las intuiciones del lector sobre la presencia activa y siniestra de un muerto enterrado en la oscuridad. No es la única vez que Pacheco va a referirse al lago en estos términos. En el cuento “La fiesta brava”, un escritor-personaje escribe un relato que cuenta el rapto de un general norteamericano por una especie de secta que oficia sacrificios en las pirámides enterradas de la Ciudad de México. Al ir los personajes de la metaficción adentrándose en los subterráneos de la urbe, el autor nos regala descripciones como las siguientes:

ahora los dos se adentran por una galería de piedra, abierta a juzgar por las filtraciones y el olor a cieno en el lecho del lago muerto sobre el que se levanta la ciudad (Pacheco, 1997: 73)

el olor a fango se hace más fuerte, usted tose, se ha resfriado por la humedad intolerable, todo huele a encierro y a tumba, el pasadizo es un inmenso sepulcro, abajo está el lago muerto, arriba la ciudad moderna, ignorante de lo que lleva en sus entrañas (Pacheco, 1997: 74)

Es muy gráfica la presencia siniestra de un muerto enterrado en vida y, peor, enterrado en el seno de la ciudad viva. Sorprende mucho la coincidencia que existe entre estas aguas mexicanas y la poética de las aguas de Edgar Allan Poe, estudiada psicoanalíticamente por Marie Bonaparte y luego reseñada por el propio Bachelard. Para el escritor estadounidense, las aguas van cargándose con la figura de nuestros muertos y, por su capacidad absorbente, terminan por representar su misma sustancia:

Al llegar el fin, cuando las tinieblas están en el corazón y en el alma, cuando los seres amados nos han abandonado y todos los soles de la alegría han desamparado la tierra, entonces el río de ébano, henchido de sombras, pesado de penas y remordimientos tenebrosos, va a comenzar su vida lenta y sorda. Ha llegado a ser el *elemento* que recuerda a los muertos. (Bachelard, 2011: 91)

Y, sin embargo, en el poema que nos compete, a la imagen de lúgubre enclaustramiento de las aguas expresada por Pacheco, sigue un luminoso heptasílabo contrastante que en sí mismo lleva la palabra de su función: “Sol de contradicción”. Pacheco nos recuerda que la ciudad es el lugar de lucha entre la vida y la muerte y que la segunda no tiene todo ganado. Esa oscuridad tremebunda también relumbra en una contradicción diáfana. En seguida, dentro de un paréntesis, como si se tratara de una explicación de este repentino fulgor, el poeta introduce el recuerdo de la vida anterior de esa agua enclaustrada; nos cuenta que existieron una laguna de agua salada y otra de agua dulce separadas por un muro y que en la laguna de agua dulce había una isla en la que se representó el mito fundacional de la Ciudad de México: el hallazgo por parte de los aztecas de un águila sobre un nopal devorando una serpiente. Sin embargo, la interpretación de Pacheco de este mito vuelve a recalcar el aspecto de la eterna pugna de los contrarios que parece ser para él –y para otros- el fondo último de su urbe natal. El poeta nos describe un mito eterno, que *todavía* abre las alas, vivo, y es éste quien devora a una serpiente metálica, nacida de las ruinas del águila. Se trata de una imagen alucinantemente circular en la que el cuerpo de la serpiente, que “vibra en el aire y recomienza siempre” pareciera brotar –y ser a la par devorada por ella- de un águila en decadencia que, al mismo tiempo, sin embargo, le otorga sus alas al conjunto. Además, esta serpiente metálica y eternamente móvil representa a la ciudad moderna e hirviente, que nace de las ruinas de la ciudad azteca, que le da aliento con su espíritu. Así, es la metrópolis, alimentada de la vida y la muerte, nacida de y eterna representante del mismo mito de generación y destrucción, quien se yergue, luminoso “sol de contradicción”, desde la profundidad oscura de sus aguas.

Esta luminosidad que emerge de las aguas profundas nos hace pensar que, como contraparte a su carácter mortuorio, también tienen algo de materno y uterino. El propio Bachelard nos lo explica así partiendo de las aguas de Poe:

En Edgar Poe, el destino de las imágenes de agua acompaña con toda exactitud el destino de la ensoñación principal, es decir, la ensoñación de la muerte. En efecto, lo que con más claridad ha demostrado Marie Bonaparte es que la imagen que *domina* la poética de Edgar Poe es la imagen de la madre moribunda. Todas las otras amadas que la muerte le arrebatará: Helen, Francis, Virginia, renovarán la imagen primera, reanimarán el dolor inicial, el que marcó para siempre al pobre huérfano. (Bachelard, 2011: 76)

Y, en efecto, el lago siempre ha sido un símbolo de maternidad, cuánto más si se encuentra bajo tierra. Es casi literalmente un útero. Así, en la literatura de José Emilio Pacheco, las aguas cumplen el ciclo vital, abarcan la muerte y el nacimiento y en su devenir son eternas. Esto coincide con la descripción que hace, en este caso del río, Rocío Peña Catalán, del cual dice que “es un símbolo ambivalente. Por una parte representa la fuerza creadora de la naturaleza, está en el origen de la vida, refleja la fertilidad de la tierra. Por otro lado, simboliza el paso del tiempo, el transcurso irreversible de la vida y del olvido.” (Peña Catalán ,2010: 38) Esta doble significación de maternidad y muerte, de líquido amniótico y tumba, que atañe de manera particular a las aguas soterradas del Distrito Federal, se observa mucho más nítidamente en la escritura de Fabrizio Mejía Madrid, como veremos posteriormente en este mismo capítulo .

Más adelante en el poema, José Emilio Pacheco insiste en la cualidad absolutamente contradictoria de la ciudad, de la existencia del hombre, por añadidura, y profundiza en ella:

Bajo el suelo de México verdean /eternamente pútridas las aguas/que lavaron la sangre conquistada. /Nuestra contradicción –agua y aceite-/permanece a la orilla y aún divide, /como un segundo dios /todas las cosas:/lo que deseamos ser y lo que somos. (Pacheco, 2010a: 78)

La primera imagen es hermosa por su inmensa capacidad de síntesis. Las aguas que anteriormente nos habían aparecido muertas y sepultadas, ahora se nos revelan, además, no sólo como aquellas de la ciudad prehispánica, sino, en un mayor protagonismo, como las que “lavaron la sangre conquistada”. Son agua, pero también son sangre, recuerdo de muerte y, a la vez, redención. La poética de Pacheco vuelve otra vez a escaparse de la muerte absoluta y a abrazar su contrario. Si bien en un principio parece que la imagen sanguínea embona a la perfección con lo que el francés nos señala

sobre las aguas cargadas de Poe, al final, la alquimia de la unión del agua y el fuego que subyace a las imágenes de la Ciudad de México parece contradecirlo:

Es explicable que para un psiquismo tan marcado, todo lo que en la naturaleza corre pesada, dolorosa, misteriosamente, sea como una sangre maldita, como una sangre que acarrea la muerte. Cuando un líquido se valoriza, se emparenta con un líquido orgánico. Hay por lo tanto una poética de la sangre. Es una poética del drama y del dolor. (Bachelard, 2011: 96-97)

En efecto, las aguas subterráneas aparecen valorizadas como un líquido orgánico, como la sangre, y, sin duda, hay en ellas una poética del drama y el dolor pero, al mismo tiempo que el agua se ha convertido en sangre lo ha hecho por el acto de lavar la sangre, es decir que se ha cargado de tinieblas en una función de purificación. El agua parece, en este caso, haber salvado a la urbe al llevarse consigo el remordimiento. No conforme con esta luz, las aguas, en esta estrofa “verdean”. Si bien, esa cualidad se corresponde con su putridez, el uso del verbo “verdear” las emparenta directamente con un jardín que renace. Además, si las aguas son “eternamente pútridas”, son, en principio, eternas. La sangre conquistada muere y renace en una espiral vertiginosa. Así, Pacheco juega con las palabras y nos muestra su cosmovisión, en la que la vida perennemente se sustenta en la muerte y en la destrucción. En esta ciudad heracliteana, el devenir es la única constante.

La contradicción “agua y aceite” —el matrimonio del agua y el fuego, de Malinalli y Huitzilopochtli— es enaltecida al papel de “segundo dios”. Esto, sin duda, no es casual. Es el poeta que nos señala el meollo de su obra que comulga profundamente con el carácter de la ciudad que lo vio nacer, la violenta bivalencia en la que se sustenta y que se repite obsesivamente en fondo y en forma. Y la tensión de ese encuentro constante de contrarios es la razón por la cual las aguas de la Ciudad de México son tratadas como un espíritu que no ha obtenido descanso, que necesita una paz que no conseguirá nunca, como la urbe misma que muere y renace, alimentándose de su propia ruina en un ritmo enloquecido.

Y sin embargo, la vida no siempre gana. La maternidad de las aguas de la Ciudad de México parece ser muy frecuentemente una maternidad frustrada. Un fragmento que es certero en señalar el malogro del ser que parece vivirse en esta urbe de acuerdo con este poeta —y otros autores, como Fabrizio Mejía Madrid, que cotejaremos más adelante— es el texto “Acrosoma”

En la ciudad para siempre a medio hacer, para siempre a medio destruir, abundaban en aquel tiempo los terrenos baldíos, reinos del cempasúchil y el pirú, la flor azteca y el árbol quechua, inermes ante la tempestad del progreso. El asfalto y los edificios avanzaban sobre tierras que hasta ayer habían sido campos y haciendas. La estación de las lluvias dejaba pozas habitadas por seres destinados a no alcanzar la edad adulta. (Pacheco, 2010b: 756)

El escritor nos pinta un paisaje de expansión urbana. Una vez más nos topamos con la oposición entre lo natural y lo producido por el hombre, entre lo prehispánico-originario (los árboles y las flores son quechuas y aztecas) y lo posterior. Parece que justamente este estado intermedio, de transición entre ambos puntos, produce las charcas en donde viven los renacuajos o ajolotes a los que Pacheco llama acrosomas comparándolos con espermatozoides, células genésicas, que nunca cumplirán un destino, seres que “nunca alcanzarán la edad adulta” porque morirán antes. Su destino es ser incompletos, un aborto, como el autor vive a la urbe, a sus habitantes y, por ende, a sí mismo en sus momentos más pesimistas. Que sirva este pequeño fragmento de José Emilio Pacheco para introducir el tema del ajolote, tan ligado a las aguas de la Ciudad de México y a su transición terrestre, tratado por Roger Bartra con respecto a la identidad del mexicano y en el que, a propósito de la novela *Materia dispuesta* de Juan Villoro, profundizaremos mucho más extensamente en el siguiente apartado.

Volviendo a Pacheco y a su tratamiento de las aguas, un texto escrito muchos años más tarde, “A la extranjera”, toca el tema del Río Magdalena, uno de los ríos de la urbe que más ha resistido en el tiempo, pero que se ha visto cada vez más asediado por el crecimiento desmedido, la contaminación de sus aguas y drásticamente marginado por el paisaje urbano:

En los bosques de Viena usted me dio a probar el vino recién nacido y me dijo: “La Ciudad de México también fue parte del imperio habsbúrgico. Por tanto, más que un Schönbrunn o un Belvedere, tendríamos la obligación de regalarle un poco del Danubio. En la cuenca lacustre sólo quedan el Lago de Xochimilco y el triste Río Magdalena. A fines del XIX un violinista pobre de veintiún años le compuso al Magdalena, quién lo diría, *Sobre las olas*, el mejor vals vienés del mundo. Lo digo como austríaca”.

A usted le duele esta ciudad que también ha hecho suya y lamenta ver cómo la hemos destruido y seguimos arrasando. No entiendo sus razones para amar un sitio desesperante y sin esperanza. O tal vez existe la esperanza porque usted se encuentra aquí una vez más y llena de luz otra estación sombría.

Nací en un lugar que se llamaba como éste y ocupaba su espacio. Ahora también en mi suelo natal soy extranjero en tierra extraña. Ya no conozco a nadie ni reconozco nada. Usted, en cambio, no es extranjera en ningún lado. Usted es de todas partes como la música.

Por favor no se vaya. No se lleve al partir un fragmento de luz entre el desierto pardo y la barbarie que por codicia y estupidez hemos engendrado. (Pacheco, 2010b: 752)

En primer lugar, podemos darnos cuenta de que este texto es un digno heredero del romanticismo no solamente en cuanto a su exploración del poema en prosa, sino también en lo referente a su temática. La interlocutora del yo lírico, la extranjera, es un personaje proveniente de la simbología utilizada por autores como Novalis o el propio Baudelaire, a quien tantos homenajes rinde Pacheco con su escritura. En la obra de estos autores, esta figura representa a un ser superior al resto, con mayores capacidades perceptivas, mayor sensibilidad e investido de un aura sagrada que incluso colinda con el misticismo. El extranjero y, particularmente la extranjera –dotada ésta de un aura de erotismo- suele ser una representación de la Otredad, de esa parte del universo que se nos escapa, que no es nuestra, en palabras de Octavio Paz, de la “otra orilla”, que nos llama con su seducción a dar un salto hacia ella para, realmente, devolvernos a nosotros mismos:

En suma, el “salto mortal”, la experiencia de “la otra orilla”, implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Mas “la otra orilla” está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros. La metáfora del soplo se presenta una y otra vez en los grandes textos religiosos de todas las culturas: el hombre es desarraigado como un árbol y arrojado hacia allá, a la otra orilla, al encuentro de sí. (Paz, 2008: 122-123)

José Emilio Pacheco vuelve a hacer gala de la complejidad de sus imágenes. La extranjera, una especie de ser mítico sin nombre, con orígenes inciertos y distintos, que reaparecerá en otros textos, introduce en el yo lírico la imagen de su ciudad a través de un trago de vino Schönbrunn y le recuerda que alguna vez aquella urbe perteneció al imperio habsbúrguico¹³; es decir, la mujer convierte, de pronto, la tierra natal del poeta en otredad, en una tierra ajena e idílica de valeses y vino blanco que se anhela en la distancia. La imagen melancólica que la extranjera pinta de la ciudad es acuática; es la “cuenca lacustre” en la que en estos tiempos sólo quedan el Lago de Xochimilco y “el triste Río Magdalena”.

¹³ Fernando Maximiliano José María de Habsburgo-Lorena (Viena, 1832-Santiago de Querétaro, 1867) fue el segundo Emperador de México, y el único monarca del periodo conocido como Segundo Imperio Mexicano (1864-1867). Por nacimiento, ostentó el título de Archiduque de Austria. Fue el hermano más próximo del Emperador Francisco José de Austria-Hungría, y consorte de la princesa Carlota Amalia de Bélgica, hija del rey Leopoldo I de Bélgica (primero de la Casa de Sajonia-Coburgo-Gotha). Traído a México tras la intervención francesa y apoyado por los conservadores mexicanos, es conocido por su humanismo y su liberalidad. La segunda le costó el soporte de quienes habían promovido su gobierno. Y, tras tan sólo tres años en el poder fue fusilado en manos del presidente liberal Benito Juárez.

Y la visión del agua comenzada con un sorbo de vino revienta en música cuando la mujer relata que a este río “un violinista pobre de 21 años” le compuso “*Sobre las olas*, el mejor vals vienés del mundo”. Esta vez no es una nostalgia azteca, sino curiosamente vienesa la que cubre la Ciudad de México. Otro tiempo perdido, que jamás volverá y que se refleja en la fantasmagoría de las aguas, que flotan en notas musicales imperecederas, pero desaparecen ante la vista.

El sujeto lírico responde a la extranjera que puede ver el dolor que esta ciudad, suya también ahora, le causa. Y manifiesta su asombro ante este amor por un lugar “desesperante y sin esperanza”, aunque es evidente que él comparte el amor por esta urbe un poco suya y un poco extranjera –siempre completa en la lejanía y nunca en el presente- a la que el amor y la luminosa presencia de la forastera devuelven, de alguna forma, la confianza.

También en este fragmento encontramos una dicotomía. La ciudad es propia y extranjera, el sujeto lírico la siente suya y, a la vez, se siente ajeno a ella. Es una con su yo y es alteridad. Y la nota de la alteridad es que es siempre “la otra orilla”, el mundo lejano que llama al sujeto incompleto y fragmentado para sentirse uno. Cito nuevamente a este respecto a Octavio Paz:

Ese Otro también es yo. La fascinación sería inexplicable si el horror ante la otredad no estuviese, desde su raíz, teñido por la sospecha de nuestra final identidad con aquello que de tal manera nos parece extraño y ajeno. [...] La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. (Paz, 2008:133)

Así, José Emilio Pacheco combina un sentimiento de dolorosa pertenencia con otro de anhelante desarraigo, deseando formar parte de una ciudad que existe en la idealidad, en la lejanía, y rechazando la ciudad real que se consume con el tiempo y le parece monstruosa. Es un constante desgarrarse del sujeto lírico, una eterna incompletud que se manifiesta en la cruz –mejor dicho aquí que nunca- que forman el espacio y el tiempo, enclavándolo en su muerte.

En el cuento “Tenga para que se entretenga”, Pacheco expresa esta misma nostalgia por la ciudad imperial de una manera mucho más oscura. En realidad, más que nostalgia es una reiteración del terror que sentimos ante las ciudades soterradas debajo de la nuestra. Me detendré más largamente en este relato cuando me refiera a las imágenes de la ciudad y la tierra, sin embargo, adelantaré que se trata de un espectro de los tiempos del segundo imperio – un soldado pálido como un caracol y con un

insoponible olor a humedad enclaustrada- que emerge de la tierra para llevarse a un niño con él para siempre a las entrañas de una urbe perdida en otro siglo.

Así, para Pacheco las entrañas de la ciudad, el lago oculto, son un despenadero que todo lo devora: a nosotros, a la urbe misma en su dimensión viva, al tiempo que no vuelve nunca. Nos dice el poeta en “La casa”, texto al que también volveremos posteriormente para analizarlo bajo otros puntos de vista:

La Ciudad de México es el otro Cañón del Sumidero: sus aguas jamás devuelven lo que se precipita a sus abismos. (Pacheco, 2010b: 771)

Así, identificada con una inmensidad terrible, mas de gran hermosura, que devora todo cuanto cae en ella –pero lo acumula en la eternidad de sus aguas-, la Ciudad de México se yergue en la obra de José Emilio Pacheco como el escenario del acaecer del tiempo y sus estragos, hecho que le confiere la cualidad del horror y, sin embargo, al mismo tiempo, nos deslumbra con una belleza que se guarda en sus líquidos impregnados de fantasmas.

2.4 Juan Villoro: la hibridez y el sino de la lluvia.

La relación que Juan Villoro sostiene con la urbe que lo vio nacer es, sin duda, inédita. El escritor mexicano ejerce con destreza, soltura, profundidad y simpatía muy poco comunes el oficio de cronista. Esto le ha dado a su literatura una frescura que el lector agradece y una dosis de realidad tangible y honesta, es decir, nueva bajo una mirada que la descubre, despojada de estereotipos y de aquella voluntad auto-folklorizante tan frecuente en el arte y la literatura mexicanos posteriores a la Revolución.

La mirada de Villoro es irónica y, sin embargo, al tiempo que desmitifica muchos aspectos de la llamada “identidad mexicana” y que genera personajes aparentemente destinados a perder, lejos de la típica heroicidad, es profundamente material en el sentido que Bachelard emplea del término, es decir, hace de toda materia que la sustenta una fuente de imágenes profundas recurriendo a sus símbolos imperecederos y regenerándolos con imágenes distintas. Pocas escrituras hay ligadas de manera más fundamental a los elementos que la suya. Su obra es también, sin duda, hondamente humana y, justamente a partir de ese hacer de sus personajes figuras falibles y endebles, llenas de defectos y debilidades, las engrandece de otra manera, dotándolas de una aguda realidad. Incluso su visión del erotismo se encuentra vinculada

a los polos de la materia y la imperfección. Las mujeres protagonistas en la obra de Villoro siempre tienen cuerpos tremendamente presentes y dotados –se puede decir así, como si carecer fuera realmente gozar de algo- de defectos tan exquisitos como un olor quirúrgico, unas uñas perennemente sucias, una cicatriz en el muslo o una leve asimetría dental. La Ciudad de México, lugar que arrastra al escritor con igual pasión y repulsión, es curiosamente parecida a estas mujeres. Una urbe que seduce con una materialidad, con un cuerpo, abrumadoramente presentes y que no coinciden en manera alguna con la imagen de la ciudad ideal sino que nos mira desde atrás de unos lentes para la miopía y nos sonríe con una encantadora falta de ortodoncia. Más de una vez la ciudad se identificará con una figura femenina, sobre todo a partir de las imágenes del agua – aunque éstas posean, además, muchos otros significados que también exploraremos.

El agua y el clima en general están, en la obra de este autor, vinculados de manera profunda con el tejido literario. Así, como podremos observar, aparecerán algunos personajes marcados con el sino de la lluvia o la identidad del agua y, durante los relatos, el fluir de este elemento, su aparición tempestuosa, marcarán los puntos álgidos de la historia como si acompañasen a los personajes en sus emociones en una especie de analogía romántica. Además, existe frecuentemente un lazo esencial entre los personajes de Juan Villoro y los escenarios que los contienen, de manera particular la Ciudad de México, el desierto y las costas y selvas del sureste mexicano. Sin embargo, es la megalópolis la que más a menudo aparece en sus escritos y, al estar tan marcada por el signo de un agua ya sea tormentosa o estancada, no puede este elemento sino impregnar gran parte de la literatura del escritor y contagiarla con su espíritu.

La primera narración que me interesa abordar es un relato incluido en *La noche navegable*, libro con el que Villoro debutó en el mundo literario y que consta de once cuentos que rescatan el habla, el ambiente y el perfil de los jóvenes de los años sesenta y setenta, seguidores de Henry Miller y José Agustín, Los Beatles y Pink Floyd y, además, da cuenta de aquellas escapadas al salón Califas y al hotel La Maga en la Ciudad de México. El libro hace el retrato de una época no del todo ajena ni desconocida para las nuevas generaciones, herederas y dueñas de un espacio cada vez más amplio en la cultura y la sociedad de México, tras la brecha que abrieron aquellos jóvenes a cuya generación pertenece el autor que nos compete y cuyos avatares (el rock, la irrupción de la cultura popular en la cultura, la conciencia social, etc.) jamás lo han abandonado. El cuento lleva por título “Después de la lluvia”. Llama ya la atención la

doble calidad acuática de los títulos del libro –desprendido de otro relato- y el de la narración en la que me interesa profundizar. El título que une a estos cuentos mayoritariamente chilangos parece sugerir que la ciudad misma fuera nocturna y hecha de agua, que en ella uno se moviera en una oscuridad líquida y orientado por las estrellas. También insinúa que sería posible naufragar en ella, pero ya veremos más adelante los vínculos de la Ciudad de México con el naufragio, que no son pocos. Por ahora, volvamos a un relato lluvioso.

En “Después de la lluvia” el adverbio temporal se refiere, de manera literal, a lo que ocurre posteriormente al relato o lo que se infiere de él, ya que toda la narración se desarrolla durante varios días insertos en la temporada de lluvias de la Ciudad de México sin que ése fenómeno meteorológico abandone jamás los sucesos. Ya las primeras líneas nos sitúan en un clima físico que es, a la vez, literario y emocional:

Digo que cómo pensar en algo que no sea Eso, con esta lluvia que baja suave y en silencio, sin detenerse hasta haber encontrado la cal en las paredes, los huesos, los tendones; sedienta; buscando invadirlo todo con su saliva, llegar a los lugares más profundos, a los rincones más agrios y escondidos: a la rendija entre mi zapato y mi calcetín. Nomás por joder, por demostrarme que ella es la lluvia y tiene muchos calzones y está dispuesta a que me retrase, a obligarme a caminar como si no pasara nada. Entonces me acuerdo que llevo puesto un impermeable estilo Frank Sinatra, levanto la mirada que tenía perdida en el piso y camino tan quitado de la pena, porque esta lluvia me recuerda que la gente no debe notar que me siento mal y lo mejor que puedo hacer es cruzar la calle, resbalándome un poquito, con alegría, para que todo el mundo piense que voy bien, que no hay problema, que sólo me recargo en esta pared para ver el parque y la calle que acabo de cruzar.

Desde aquí veo la ciudad de México hecha de plomo, aplastada por la lluvia. (Villoro, 2010: 43-44)

Sin que el lector sepa exactamente que es “Eso” que el narrador trae en mente, puede ya imaginarse, a causa del vínculo del pensamiento con la lluvia, que se trata de algo malo, de una idea que trata de evitar y que, sin embargo, se prefigura fatídica, innombrable. ¿Cómo es la lluvia que le impide distraerse? Además de suave y silenciosa, se trata, sin duda, de una lluvia con la que sostiene una relación muy física, que podría calificarse de erótica si no fuera a todas luces siniestra. O, quizá, de una manera retorcida, se trata de un agua a la vez erótica y siniestra que busca al narrador con su saliva, invadiéndolo hasta los huesos y tendones, hasta los “rincones más agrios y escondidos”, sólo el amor y la muerte permean hasta este punto. Y la ciudad está ahí, omnipresente en la lluvia que la habita y, a la vez, siendo invadida por ella en la cal de sus paredes como el narrador en el interior de su calzado y en su estructura ósea. Sin

embargo, es en la última línea de la cita que la ciudad adquiere su densidad real y da un sentido mucho más redondo al párrafo anterior. “Eso”, el pensamiento obsesivo, no abandona al narrador debajo de la lluvia y, empero, hasta entonces no era más que un mal presentimiento que cuando se une a la visión de la ciudad plomiza –negra y pesada, aplastada por una lluvia emanada de sí misma, no puede sino ser un presagio funesto en toda la regla. Son la aparición de la negrura de la urbe y el sentimiento de un peso aplastante que la caracteriza los elementos que nos hacen sentir lo peor.

El joven que nos relata su caminata húmeda continúa en estado de desasosiego bajo el temporal, cantando para fingir bienestar y alegría ante la gente, pretendiendo protagonizar una escena de Frank Sinatra –o, quizá, mejor de Gene Kelly- mientras, en realidad, lo invaden pensamientos terribles: “Lo malo es que la música que tarareo me hace tragar unas como lágrimas, de esas que se pasan tragando las actrices en el cine.” (Villoro, 2010: 45), nos dice. Así, en una imagen clásica si las hay, la lluvia y las lágrimas se entremezclan. En medio de la lluvia, como diría Bachelard, mientras “El tiempo cae gota a gota en los relojes naturales; el mundo animado por el tiempo es una melancolía que llora.” (Bachelard, 2011: 90) La lluvia marca el tiempo, el transcurrir del relato, que a la vez es un llanto callado, que se traga el narrador. Ya a priori sabemos que se trata de un texto profundamente melancólico. Ignorantes todavía de la razón del malestar del protagonista, nos internamos, mientras lo acompañamos en un trayecto con techos que escurren, en sus memorias y, así, sabemos que sus pensamientos se dirigen a Claudia, una chica cuya imagen está profundamente marcada por el agua.

Nos enteramos de que la conoció en una fiesta en la que compartieron un beso frío. La relación entre ambos está marcada por un misterio que se desprende de ella, de una especie de lejanía que la cubre como una pátina y que parece provenir del sufrimiento derivado de velar la agonía de su padre.¹⁴ Al narrador, su delgadez y su halo sufriente lo fascinan pues confiesa que este tipo de mujeres tienen el poder de seducirlo.

Si el primer vínculo de Claudia con el agua se da a través de la lluvia citadina que no abandona ni el momento de rememoración de los sucesos ni los sucesos mismos,

¹⁴ En más de una ocasión, Villoro otorgará a las mujeres que protagonizan sus relatos el papel de “enfermera” del padre moribundo. Mediante esta imagen, valiéndose del complejo de Electra, acerca a sus heroínas a la muerte de una forma casi erótica. Esta especie de rito de comunión, al final, las enviste de un misterio que les otorga una cualidad inaccesible y etérea.

poco a poco, nos vamos encontrando con que esta relación se agudiza hasta el punto de convertirla en una especie de Ofelia de la Ciudad de México. La chica, pálida, sufriente y ligada a diversos símbolos acuáticos, va adquiriendo, en términos de Gaston Bachelard, cada vez más características del agua profunda, aquella que “reúne los esquemas de la vida atraída por la muerte, de la vida que busca morir. Más exactamente veremos que el agua proporciona el símbolo de una vida especial atraída por una muerte especial.” (Bachelard, 2011: 78)

Pero antes de ser profunda y oscura, el agua también es joven y clara. La primera vez que el narrador va a ver a Claudia a su casa, la segunda ocasión en que se encuentran, se quedan solos en la sala y él la mira duplicada, de pie frente al espejo. La relación del espejo con el agua es a todas luces evidente. El agua es el primer espejo de la humanidad. Claudia se duplica en el espejo de su salón como si se reflejara en un río. Esta imagen parece, sin duda, un vaticinio de la figura de Ofelia que se proyecta sobre ella. Y, sin embargo, se trata también de una imagen de erótica frescura y lozanía. Bachelard pregunta y responde: “¿Cuál es, en ese caso, la función sexual del río? Evocar la desnudez femenina.” (Bachelard, 2011: 59)

La duplicidad de Claudia ante el espejo prefigura su destino de Ofelia pero, antes, la ofrece como imagen y como figura erótica. Nos sugiere el deseo, la proyecta en su feminidad y en sus posibilidades. El propio Bachelard continúa:

El espejo de la fuente ofrece, pues, la oportunidad de una *imaginación abierta*. El reflejo, un poco vago, un poco pálido, sugiere una idealización. Ante el agua que refleja su imagen, Narciso siente que su belleza *continúa*, que no está acabada, que hay que culminarla. (Bachelard, 2011: 40)

Así, vista por los ojos del narrador, la imagen real de la chica proyectada en su reflejo la *abre*, la dota de una belleza infinita y trascendente a la vez que hace hincapié en su presencia física percibida por la mirada, en el deseo de quien la observa. Y, simultáneamente, esa duplicidad, la presencia de la imagen real y la de la reflejada en la heterotopía perfecta, según Foucault, el espejo - utopía que, sin embargo, existe-, dotan a Claudia de una doble realidad, la concreta y la simbólica, la que se palpa y la que se imagina. Esta imagen creada por Villoro nos advierte que su personaje femenino tiene un doble peso: el anecdótico y el simbólico. Hay un mundo evidente y otro profundo. En su reflexión sobre el espejo, el fenomenólogo francés no deja escapar esta vertiente:

De la misma manera, el agua por medio de sus reflejos duplica el mundo, duplica las cosas. También duplica al soñador, no simplemente como una vaga imagen, sino arrastrándolo a una nueva experiencia onírica. (Bachelard, 2011: 80)

Así, una imagen que podría parecer nimia, la de una chica que se refleja en un espejo, aparece de pronto dotada de mucha profundidad y de la cualidad de vértice significativo. Por un lado, vaticina una conexión con Ofelia y una muerte trágica, por otro exalta la fisicidad de Claudia, su feminidad, y el deseo que el narrador siente por ella -otra vez el erotismo siniestro, la unión de la muerte y el amor. Finalmente, la imagen señala el carácter profundamente simbólico del relato, en el que los personajes se mueven en dos planos: el “real” y el onírico o imaginario.

La transición a la siguiente imagen de aguas claras es solamente natural. Resulta sorprendente que en su primer libro, a los 25 años, Villoro estuviera en posesión de semejante capacidad simbólica:

La fui empujando a la izquierda hasta que tocó el frío del espejo. Se estuvo igual, a pesar de que el frío se le untaba al cuello y yo le iba levantando la camisa para que su cintura topara con el vidrio helado y ella se me tuviera que echar encima con los ojos húmedos y llenos de cansancio. Sólo que Claudia siguió sin moverse y entonces fui yo el que me acerqué para besarla y sentir que nos disolvíamos, muy despacio, como si fuéramos figuras que emergen limpias del fondo de una acuarela. (Villoro, 2010: 49)

La imagen es tan densa en términos significativos que estructurar su interpretación resulta problemático. ¿Por dónde empezar? En una escena erótica con un ligero sadismo –lúdico, sin afán de destrucción-, el narrador empuja a Claudia hacia el espejo, con el propósito de que su piel toque el frío del cristal y reaccione acercándose a su calor corporal. Ella, sin embargo –ojos húmedos y llenos de cansancio- soporta el frío como si no lo notara, como si fuera parte de ella. ¿Está muerta ya? ¿Es un ser de agua? Ante la falta de reacción de la joven, el narrador es quien se aproxima a ella. Justamente después, Villoro vuelve a hacer énfasis en la calidad acuática del espejo. Al aproximar sus cuerpos entre sí y hacia el cristal, en medio del beso, el narrador siente como ambos se “disuelven” como si “emergieran” del fondo de una acuarela. Pura agua y erotismo. Si continuamos siguiendo a Bachelard en sus reflexiones sobre las imágenes de agua encontramos que las aguas claras y espejeantes están relacionadas con la frescura, con la juventud y la carne. Así, el filósofo francés afirma que “A todos los juegos de las aguas claras, de las aguas primaverales, espejeantes de imágenes, hay que agregar un componente de la poesía de ambas: la frescura.” (Bachelard, 2011: 55) Y continúa:

Así, los perfumes verdes como las praderas son perfumes frescos: se relacionan con carnes frescas y lustrosas, con carnes plenas como carnes de niños. Toda la correspondencia está mantenida por el *agua primitiva*, por un agua carnal, por el elemento universal. (Bachelard, 2011: 56)

Y, si bien es verdad que este momento erótico y lúdico entre adolescentes que se disuelven y emergen como figuras pintadas con acuarela está lleno de frescura y de corporalidad, también es cierto que la identificación de Claudia con el frío y la expresión fatigada y melancólica de su mirada empañan la alegría del momento y nos recuerdan el mal presentimiento que se cierne sobre ella. En este momento, la chica está a la par en la apoteosis de la vida y rozando la muerte y estas dos facetas se unen en el agua. En palabras de Gaston Bachelard, “El agua, que es la patria de las ninfas vivas, es también la patria de las ninfas muertas. Es la verdadera materia de la muerte muy femenina.” (Bachelard, 2011: 126)

Pero, ¿dónde ha quedado la Ciudad de México y sus aguas? Es curioso como la presencia de la urbe, aún en un segundo plano, no abandona jamás la narración y se mantiene como trasfondo de la figura acuática de Claudia, en cuya habitación –se nos dice– hay un vitral por el que “se meten” las sombras de la ciudad. Es decir que la urbe, en un tono lúgubre, también “se mete” en la narración desde la intimidad de la adolescente. El siguiente fragmento, que relata lo que sucede inmediatamente después de la escena erótica junto al espejo, la urbe vuelve a hacerse presente:

Y ya estaba hecho un galanazo cuando sucedió lo que siempre sucede en la ciudad de México: un apagón que hizo que Claudia se fuera a un lado y su mamá gritara que ahorita venía con unas velas. Nuestros pasos se oían suaves y la silueta de Claudia se recortaba contra el espejo cuando llegó su mamá. Todo lo que duró el apagón se me fue en comer y hablar, aunque también pensaba en las sombras de la calle que se estarían metiendo por el vitral del cuarto de Claudia. (Villoro, 2010: 50)

Como si la ciudad hubiese decidido recordarnos su presencia, interrumpe la escena amorosa con otro mal augurio: un súbito apagón típico de su naturaleza y fuertemente vinculado a sus lluvias. Cualquier habitante de la Ciudad de México sabe que, tras una tormenta, es normal pasar varias horas a la luz de las velas. Si la primera vez que esta urbe aparece en el relato su imagen es plomiza y aplastante, la segunda lo hace a manera de oscuridad. No conforme con esto, también se filtra en la habitación de Claudia –y en la mente del narrador– en forma de sombras. Parece formar parte de la primera y hablarle al segundo con un lenguaje oscuro. En este relato, en efecto, la ciudad parece estar vinculada con los malos presagios, pero también con la naturaleza

del personaje femenino desde su intimidad y con su destino siniestro. Tiene una presencia sutil pero constante, extrañamente protagonista.

Hay un último elemento que redondea la identidad de ninfa acuática de Claudia. El narrador nos relata que en su casa hay gansos. El ganso es una mascota extraña y la chica revela tener un vínculo peculiar con estas aves. Al narrador incluso le parece en cierto punto que al caminar se “bambolea” como ellas. Desde mi punto de vista, la presencia de los gansos apunta, más bien, a otro animal muy similar: el cisne. No sería la primera vez que esto sucede, que el simbolismo de estas aves se confunde. De acuerdo con Gaston Bachelard,

El cisne, en literatura, es un *ersatz* de la mujer desnuda. Es la desnudez permitida, es la blancura inmaculada y sin embargo ostensible. ¡Por lo menos los cisnes se dejan ver! Adorar al cisne es desear a la bañista. (Bachelard, 2011: 61)

No es, como hemos visto, la única vez que Villoro recurre en este relato a un símbolo que alude a la desnudez femenina. Y, sin embargo, el símbolo del cisne es más complejo. Si es femenino en cuanto a la representación de la delicadeza alba de la bañista, también es masculino en cuanto a la acción y la violencia. El cisne es un símbolo fálico, basta recordar el mito de Leda, poseída por Zeus en forma de cisne. Desde el punto de vista del símbolo femenino del cisne, Claudia vuelve a ser subrayada en su feminidad y en el deseo que provoca. Por otro lado, si pensamos en el símbolo masculino del ave, parece que la joven fuera continuamente acechada.

Sin embargo, en el cuento, la imagen de blanca doncella, la correspondiente a la frescura y la alegría de las aguas cristalinas, vuelve a ser ensombrecida por la muerte. En otra visita a su casa el narrador le pide a Claudia que le muestre a sus mascotas. Así, salen al jardín. Villoro continúa:

Estábamos ahí porque le pedí que me enseñara sus gansos. Ella iba rasgando una camisa vieja con una navaja Gillette y me decía que quería trabajar en un hospital, que no podía alejarse de los enfermos, y yo pensé que no se alejaba de los enfermos sino del sufrimiento que había sido andar despierta toda la noche aplicando medicinas; pero ella me lo dijo con esa seguridad de cirujano con que hacía todo, con esa rara entrega al dolor y a quién sabe cuántas fregaderas que le daban esa expresión como de estarse yendo, como de estar zarpando en un barco que se va por veinte o treinta años. (Villoro, 2010: 51)

Esta imagen está curiosamente bien lograda. La navaja que rasga sugiere algo herido y que hiere y la entrega al sufrimiento de Claudia le inspira al narrador la imagen de un barco que se va. Claudia tiene la apariencia de estarse yendo y su camino es

acuático. Un poco más adelante, uno de los gansos hiere al narrador. Esto nos hace pensar en la simbología masculina del cisne, como si el ave defendiera su territorio en torno a la joven.

Esa noche, el narrador no puede dormir. La imagen del barco regresa en la forma de un presentimiento terrible. Cuenta: Tenía un sueño de esos donde hay algo que te duele y te quieres voltear para despertarte de una vez porque sientes como si un barco hubiera encallado en tu vientre (Villoro, 2010: 52) ¿El barco es Claudia? No lo sabemos, pero el teléfono suena en medio de la noche y del otro lado no hay nadie. Tras la llamada fantasmagórica, el narrador continúa:

Después me tomé un vaso de leche y dormí otro poco soñando que Claudia estaba acostada junto a mí y no me decía que se iba a tirar al río porque en la ciudad de México no hay ríos, pero me decía que se iba a matar, y yo pensaba tengo que salvarla, pero no hacía más que dormir hasta que la idea de la llamada telefónica se fue metiendo en mi sueño, picándome en la cabeza para despertarme, para que me diera cuenta de que debía salvarla, que no importaba la hora ni que estuviera lloviendo. (Villoro, 2010: 52)

Así como los cisnes no son cisnes sino gansos, a falta de agua, en la continuación de su sueño, Claudia no le dice que va a tirarse a un río porque en la Ciudad de México no hay ríos. Los gansos son cisnes y no. Claudia es Ofelia y no. Ha perdido a su padre, languidece, se sumerge en el frío del espejo, se va como un barco melancólico, podría tirarse a un río... y sin embargo no hay río. Todos son sueños. Pero había ríos. La Ciudad de México tiene más de 70 afluentes enterrados. De pronto, la urbe vuelve a irrumpir en la historia y súbitamente parece que toda la fantasmagoría del relato se deriva de un agua ausente que, sin embargo, abruma con su presencia. La nostalgia del agua, la carga de sus espectros que hemos visto ya en la obra de Pacheco vuelve a hacerse tangible en este relato. Lluve. Lluve siempre. El narrador sale bajo la lluvia y emprende esa caminata de la que hemos sido testigos desde el principio. “Eso”, en lo que piensa, es la posible muerte de Claudia, su posible suicidio. Se le ocurre que los gansos pudieron haberla destrozado.

Cuando el narrador entra en la casa, sólo recogemos la imagen del vitral de Claudia destrozado y un charco de sangre. ¿Fueron los gansos? ¿Claudia decidió herirse contra el vidrio? ¿Fue la ciudad la que destrozó el cristal por el que permeaban sus sombras y reclamó la muerte de Claudia en sus aguas ausentes? Claudia, siempre sufriente, queda marcada de una manera oblicua, extraña, por el signo de Ofelia, una Ofelia sin agua. Bachelard resume así el complejo de este personaje shakespeariano:

Ofelia podrá ser, pues, para nosotros, el símbolo del suicidio femenino. Es realmente una criatura nacida para morir en el agua, donde encuentra, como dice Shakespeare, “su propio elemento”. El agua es el elemento de la muerte joven y bella, de la muerte florecida. [...] El agua es el símbolo profundo, orgánico, de la mujer que sólo sabe llorar sus penas y cuyos ojos se “ahogan” en lágrimas con tanta facilidad. (Bachelard, 2011: 128)

Claudia es una mujer llena de pena, una mujer rodeada de símbolos acuáticos que no acaban de serlo porque la que la rodea es un agua que no está, es una Ofelia que, nacida para morir en el agua, sólo encuentra frente a ella, el cristal.

El disparo de Argón, la primera novela de Villoro, publicada en 1991, es una obra de indiscutible calidad literaria. Al igual que todas las grandes novelas –y en general, piezas de arte-, como diría Julio Cortázar, puede ser equiparada a una máquina de interpretaciones. Esto quiere decir que posee muy diversos niveles significativos y una cantidad de lecturas considerable, sin contar que está escrita en un lenguaje ágil e impecable, dotado de una finísima ironía.

La estructura esencial de la trama coincide con la de una novela negra; sin embargo va mucho más allá. En síntesis, dos temas la articulan: la mirada y la ciudad. El espacio es un elemento central en esta obra, pues se desenvuelve como una serie de muñecas rusas que se contienen, se reflejan y se comunican entre sí. La ciudad se vierte con sus significaciones en el inventado barrio de San Lorenzo que, a su vez, se refleja en la clínica de ojos del Dr. Suárez, edificio plagado de símbolos que sirve de vértice a las acciones y los espacios. El doctor Antonio Suárez, que habría sido discípulo del célebre doctor Barraquer, en Barcelona, ha creado esta clínica que imita en su estructura a la existente clínica oftalmológica catalana y la ha enclavado en un barrio que, aunque no existe en realidad –no será la única vez que Villoro invente una zona de la ciudad con el fin de reflejar mejor la serie de rasgos que le interesa retratar-, es típico de la Ciudad de México tanto en su constitución como en sus dinámicas.

La historia está contada desde el punto de vista de Fernando Balmes, alumno de Suárez y nativo del barrio de San Lorenzo, zona con la que se identifica plenamente y a la que jamás ha abandonado a lo largo de su historia, ya sea recorriéndola como mensajero en bicicleta a lo largo de su adolescencia o trabajando posteriormente en el hospital de ojos que habría tomado mucho del protagonismo de la vida del lugar. La trama se desarrolla –con algunas retrospectivas- cuando Balmes tiene alrededor de 35 años y es un médico oftalmólogo soltero, no muy atractivo, con un puesto mediano en el

hospital y envuelto en una relación amorosa ocasional insignificante. Nada emocionante sucede en la vida de Balmes y, a decir verdad, tampoco él aspira a nada en particular. Como muchos de los personajes de Villoro, este médico se aleja considerablemente del prototipo del héroe y está instalado en una confortable mediocridad. Sin embargo, como también es frecuente en los personajes de este escritor, pronto nos damos cuenta de que posee una capacidad de observación y una sensibilidad notables y de que sus defectos acentúan su condición profundamente humana.

Si el edificio levantado por Suárez, digno de un estudio aparte –y al que abordaremos con mayor detalle en el capítulo dedicado al aire–, cuajado de símbolos esotéricos como si se tratara de un código egipcio, pretende servir a la salud de la visión, pronto se descubre que dentro de él suceden también cosas muy diversas. El espíritu corrupto de la ciudad –porque es incontestable que en la Ciudad de México existe una tendencia a que los asuntos se tuerzan, a la existencia de secretos y de engaños que quizá refleja su sinuosa e intrincada anatomía y la dificultad de sus habitantes para sobrevivir en ella– permea en la clínica y pronto Balmes junto con otros dos médicos, Sara y Lánder, descubre una confabulación que involucra la venta ilegal de ojos y a Iniesta, un médico sui generis que, además de dedicarse a la medicina, extiende sus actividades a negocios aledaños de mayor a menor legitimidad. Este personaje resulta una encarnación caricaturesca del carácter de la Ciudad de México, una urbe donde el tráfico de órganos es una de las muchísimas variedades de la economía informal. En medio de estos sucesos, Suárez no puede ser localizado; el gran mago de la vista y de las secciones de sociales de todos los diarios se ha vuelto imperceptible. Balmes, con su inmensa capacidad de observación, es quien debe buscar el hilo que lleve hasta su maestro en medio de una serie de tramas y enredos de intereses cuyos motores verdaderos le es imposible ver. El verdadero enemigo no se materializa jamás y hasta los personajes de la novela llegan sólo las consecuencias –a veces terribles, como el propio asesinato de Iniesta– de los hilos que mueve un enemigo invisible. Nada es lo que parece y, aunque todo lo que pasa frente a los ojos de Balmes se somete al rigor del oftalmólogo, la extraña presencia de Mónica, una mujer frágil y misteriosa, de una belleza parca y un tanto enferma –hay que recordar la importancia de los defectos físicos en las mujeres creadas por Villoro–, turba su visión y lo inquieta hasta límites insospechados sometiéndolo a una dinámica amorosa al borde del abismo en la cual la

persona que ama podría ser parte de las conjuras que lo rodean o, incluso, cómplice de quien quiere matarlo.

En su búsqueda de Suárez, Balmes descubre al fin que el director del hospital se ha retirado de la vista pública porque se está quedando ciego y no quiere que nadie lo sepa. Suárez elige a Balmes para realizarle la operación que podría –o no- devolverle la capacidad de ver. Esta operación, hecha con un disparo de argón, da título a la novela porque significa el momento en el que Fernando Balmes toma en sus manos su propio destino y el curso de la trama y decide, con la precisión de su pulso, oponerse a las mafias que quieren impedir que devuelva a Suárez al hospital y lo amenazan con asesinarlo si lo hace. También implica un momento en el que toma posesión de un destino heroico y sale de su mediocridad habitual. El final de la obra se decide con la suerte. La operación es un éxito, pero cuando Balmes se topa con Julián, un viejo rival amoroso de su adolescencia que resulta formar parte de la mafia que lo amenaza, sobre un puente que lo sacará real y simbólicamente del barrio y lo llevará a unas vacaciones al lado de Mónica, Julián, que agoniza de alguna enfermedad crónica derivada de su mala vida, intenta matarlo. El primer tiro apenas le roza una pierna y lo hiere, el segundo resulta un intento completamente fallido y, para la tercera tentativa, ya no había balas. Balmes, dudando a qué destino incierto puede llevarlo Mónica, pero reafirmando su pasión y el vínculo amor-muerte que tanto le gusta a Villoro, cruza el puente hacia ella y fuera de la zona de la ciudad que hasta entonces había contenido su identidad, va más allá de sí.

La ciudad, por su parte, no es solamente el escenario de la obra sino que, incluso, de manera mucho más aguda que en “Después de la lluvia”, toma parte en la historia como la coprotagonista de Balmes. Todo sucede en ella y a través de ella, lleva sus signos y se mueve a su ritmo. La novela abre con una descripción del ambiente caótico y decadente, vital y colorido de la urbe y, poco a poco, la narración nos adentra cada vez más en la personalidad de esta ciudad. Y, por supuesto, el agua es un factor muy importante en el acabado del retrato. Ya en las primeras páginas, en una descripción del barrio de San Lorenzo, se hace evidente la nostalgia por el agua perdida tan característica de esta megalópolis, como hemos podido ver:

La vida sin veleros es perfectamente tolerable para alguien de San Lorenzo. A veces paseo por nuestras calles, me llega un viento fresco y pienso en un flujo bueno y oculto,

como un río inasequible. Aquí el agua es cosa de la imaginación y hemos pasado una Semana Santa con los grifos secos. (Villoro, 2005a: 50)

San Lorenzo, a pesar de ser un barrio inventado o quizá exactamente por eso, tiene los mismos problemas que muchos barrios del Distrito Federal. Muchas colonias pasan días e incluso semanas sin agua. Esta sequía y desabasto es muy paradójica para una ciudad que fue fundada sobre un lago. En el imaginario de Balmes, que es la voz que narra, un río es un flujo bueno que llega hasta él y todos los habitantes de San Lorenzo sólo a través de un vago aroma húmedo y de la imaginación. El río, aunque muchos de ellos estén ahí enterrados, escondidos apenas de nuestra vista, es inalcanzable, una utopía. Y sin embargo, la imagen de los veleros hace recuperar a la Ciudad de México, de pronto, su cualidad lacustre, al menos en la imaginación.

La nostalgia del líquido vital es, sin duda, una de las obsesiones de la literatura de la Ciudad de México. Villoro no se escapa de ella y tampoco de la visión del agua que está ahí sin estar, en la fantasmagoría. Lo vimos en “Después de la lluvia”, en el que la protagonista prácticamente se ahogó en un río invisible y continuamos topándonos en su escritura con imágenes de aguas espectrales. Un fragmento de un ensayo suyo me parece particularmente ilustrativo al respecto:

De Tenochtitlan al Distrito Federal: un palimpsesto mil veces corregido, borradores que ya olvidaron su modelo original y jamás darán una versión definitiva. La villa flotante de los aztecas, la retícula soñada por el virrey de Mendoza, las avenidas promovidas por el regente Uruchurtu, los tianguis infinitos que rodean los heterogéneos rascacielos de la posmodernidad, integran un paisaje donde las épocas se combinan sin cancelarse. La misma corteza terrestre contradice el tiempo. De acuerdo con el sismólogo Cinna Lomnitz, el 19 de septiembre de 1985 la ciudad de México se comportó como un lago: el terremoto desconcertó a los especialistas porque sus ondas se desplazaron a manera de olas. Desde el punto de vista sismológico, la ciudad debe ser estudiada como una cuenca de agua. Nuestros coches viajan sobre un lago implícito. (Villoro, agosto 2002)

Además de darnos un retrato de la naturaleza caótica y extrañamente acumulativa de la Ciudad de México –ningún tiempo se anula en ella y todos conviven absorbiéndose y repeliéndose-, el autor nos muestra su asombro ante el hecho de que durante el terremoto del 85 la ciudad se haya comportado como un lago porque este comportamiento, científicamente medible, comprueba la intuición de muchos capitalinos: que se mueven sobre un lago implícito. La geografía implícita de las ciudades es un asunto que frecuentemente invade la imaginación de Juan Villoro, quizás porque, como él mismo lo dice en la cita anterior, la geografía original de su propia ciudad ha sido devastada y de ella sólo quedan la realidad soterrada y la imaginación. Es

interesante como, en un artículo sobre la pintura de Vicente Rojo, también atribuye a la ciudad de Barcelona una geografía implícita:

Las calles transversales de Barcelona tienen una acera "de mar" y otra "de montaña", aunque no se vea el mar ni la montaña. Esta geografía implícita define los paisajes urbanos de Vicente Rojo, determinados de modo secreto por el orden natural. (Villoro, agosto 2005b)

Si Barcelona tiene una costa sobreentendida en cada una de sus calles, incluso en las que el Mediterráneo es una realidad sabida e imaginada, pero no visible, México es una laguna fantasmal, que sobrevive en cada calle a pesar de haber sido borrada. Como la pintura de Vicente Rojo, la literatura y el arte de la Ciudad de México están determinados en secreto por un orden natural, aunque haya sido subvertido. Un poco más adelante en la novela esta condición se agudiza:

La plática me dejó un aire de embarcaciones y desastres frescos. Bien mirado, San Lorenzo tiene mucho de isla; la ciudad nos rodea como una marea sucia y movediza; México, de más está decirlo, es de las pocas ciudades donde es posible perderse, perderse en serio, para siempre. Tal vez conozco tan bien el barrio por un rechazo a los infinitos barrios que lo circundan. (Villoro, 2005a: 53)

Nos damos cuenta en el párrafo anterior de que la condición imaginariamente acuática de la urbe tiene dos vertientes metafóricas. En primer lugar, se encuentra, en efecto, la inmensa laguna desaparecida, pero hay algo más: los desastres ciudadanos y la "sucia marea" de sus movimientos. México es de las pocas ciudades donde uno puede perderse de verdad y definitivamente gracias a su inmensidad y lo intrincado de su caos. En este sentido también es como el mar, monstruosa y revuelta. San Lorenzo aparece rodeado de un océano tormentoso y desconocido. Esta idea Juan Villoro la desarrolla en un ensayo llamado "El vértigo horizontal. La ciudad de México como texto" que pretende, precisamente, dar un punto de partida para la lectura de esta urbe:

A partir de la segunda mitad del siglo, predomina una metáfora horizontal: la ciudad como océano, como infinita zona de traslado. Las metrópolis de hoy enfrentan problemas superiores a los incipientes laberintos en los que Walter Benjamin buscaba perderse en forma propositiva (la desorientación aún no era la norma en las ciudades). Por ello, su mayor misterio es que funcionen. Los estragos que causan son tantos, y su modo de operación tan misterioso, que resulta inútil denostarlas como un todo corruptor. Conocemos, fatalmente, las posibilidades babilónicas de cualquier barrio e ignoramos el dibujo de conjunto (en el año 2002 Tokio o México son en tal medida inabarcables que descalifican los afanes totalizadores).[..]

¿Qué distingue al D.F. de otros océanos? Nada lo define mejor que la noción de postapocalipsis, a la que se ha referido Carlos Monsiváis. Entre el vapor de los tamales y los gritos de los vendedores ambulantes, se cierne la certeza de que ningún daño es para nosotros. Nuestra mejor forma de combatir el drama consiste en replegarlo a un

pasado en el que ya ocurrió. Este peculiar engaño colectivo permite pensar que estamos más allá del apocalipsis: somos el resultado y no la causa de los males. Los signos de peligro nos rodean pero no son para nosotros porque ya sobrevivimos de milagro. Imposible rastrear la radiación nuclear, el seísmo de diez grados o la epidemia que nos dejó así. Lo decisivo es que estamos del otro lado de la desgracia. Diferir la tragedia hacia un impreciso pasado es nuestra habitual terapia. De ahí la vitalidad de un sitio amenazado, que desafía a la razón y a la ecología. (Villoro, otoño 2002)

En el primer fragmento citado, Villoro habla de manera general de las ciudades posmodernas como zonas de traslado más que como “lugares” en sí. Sin embargo, se refiere sobre todo a las megalópolis, como Tokio o la Ciudad de México, que resisten cualquier intento de ser consideradas una unidad indivisible y se extienden como océanos. En realidad, en estas extensiones horizontales caracterizadas como un conjunto de flujos o corrientes más que como espacios estáticos y significativos, ocurre exactamente el fenómeno que menciona Villoro: uno se refugia en el interior de un barrio que conoce bien y muy rara vez sale a enfrentar el resto de la urbe, cuyo conjunto nos resulta inconcebible. Esto se ilustra perfectamente en *El disparo de argón*, pues, como he dicho ya, la ciudad se ve retratada a través del barrio de San Lorenzo como si este barrio fuese una especie de heterotopía, de reflejo de la urbe en su totalidad, y, al mismo tiempo, se tratara de una isla asediada por las corrientes de la megalópolis; en efecto, fuera de ella parece reinar un caos incomprensible y amenazador que contrasta, de alguna manera, con el caos conocido.

Más adelante en el ensayo, Villoro caracteriza a la ciudad de México, distinguiéndola de otros océanos, con el signo del post-apocalipsis que ya le había atribuido muy certeramente Carlos Monsiváis, uno de sus cronistas más destacados. Y sí, hay entre los habitantes del D.F. un cierto orgullo ante la propia supervivencia en una ciudad avasalladora, están acostumbrados a una difícil subsistencia y se regodean en su fortaleza como individuos y como colectivo. La cantidad de plomo que los niños llevan en la sangre, la creciente saña de los criminales, los niveles de contaminación en el aire, las horas transcurridas en un atasco imposible, son conversaciones comunes y, sin embargo, es cierto que a pesar de la realidad de estas circunstancias, la ciudad tiene una vitalidad irrefutable. Parece, en verdad, que lo peor está atrás, que las catástrofes cotidianas son sólo consecuencia de una mayor de la que los actuales defeños salieron salvos, posiblemente la propia existencia de la urbe.

Así, si hay que clasificar a la Ciudad de México como un tipo de océano, resulta sencillamente natural imaginarla como uno embravecido y tormentoso, un océano en el

que lo más obvio sería naufragar y que, por lo tanto, produce muchos relatos de orgullosa supervivencia. Son muchas las imágenes literarias que vinculan a la ciudad de México con el naufragio. Quizá la más significativa sea la novela *Hombre al agua* de Fabrizio Mejía Madrid, de la que hablaremos un poco más adelante en este mismo capítulo. Sin embargo, hay más. Una de ellas, por escoger un ejemplo revelador, se encuentra en la poesía de Vicente Quirarte, poeta y estudioso amante de la ciudad de México, como lo indica el hecho de que sea el autor de *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México*, que hemos citado ya en la introducción de este estudio. En su libro de poesía *El peatón es asunto de la lluvia* (FCE, 1999), que ya desde el título anuncia su filiación urbana y acuática, el autor explora muchas imágenes de la ciudad y sus relaciones con el líquido vital; sin embargo, ahora me interesa, sobre todo, apuntar ésta, presente en el poema “La armada invencible”, que habla de los antiguos cines de la Ciudad de México como de un conjunto de naves víctimas de un naufragio. Cito un fragmento:

Ilustre Juan Ruiz de Alarcón,/ triple programa en el cine de su nombre./ Los primeros desnudos de la diosa/ tan besada por otros, deseada:/ la luz Marilyn Monroe para mis ocho años./ Navegatas tempranas del domingo/ cuando Marte en la Tierra,/ viajes submarinos, legiones extranjeras/ nos lavaban el alma./ Como las siete casas,/ los cines eran templos:/ películas selectas del Rex y el Insurgentes,/ vigiliadas de hombres solos en el Río,/ y a la salida del Teresa, ese cardumen/ de sirenas brindando sus venenos.

Armada Invencible de mi infancia,/ grandes galones reales, atalayas/ para soñar el mundo, que es vivirlo./ Hoy paso revista a esa flota/ anclada a mi memoria,/ obediente a mis órdenes de capitán imberbe./ Hoy encuentro esas naves/ comidas por el sol, bajo la lluvia. (Quirarte, 1999:18-19)

De esta manera, para el autor, los cines de su infancia, recordados por su inmensidad y por las aventuras que en ellos vivió, son equiparados con galeones que zozobraron, vencidos miembros de una armada antes invencible. Es notable la efectividad con la que el poema nos transmite el ambiente marino, la potencia naval de los edificios que navegaron la Ciudad de México en otros tiempos y ahora se observan encallados, secando su humedad al sol.

Para Villoro, en esta misma línea de ideas, si la ciudad es un océano y San Lorenzo es una isla, la clínica es un barco expuesto al naufragio cuyo capitán es, precisamente, su fundador y director, el doctor Suárez. Algunos fragmentos de la novela resultan particularmente demostrativos en este sentido:

Por dentro, la clínica es como un vientre profundo, ajeno a las horas y las luces de fuera; de cualquier forma, es curioso que nuestros afanes se cuelen a la isla: si una operación

fracasa, los vagos de La Naviera se enteran tan rápido como Suárez. (Villoro, 2005a: 80)

Aunque en el fragmento anterior Villoro no dice directamente que la clínica sea un barco, su interior equiparado a un vientre profundo conectado con “la isla” comienza a sugerirlo. Después, “La Naviera” el nombre del bar más cercano, al que muchas veces Balmes y Lánder van a comer, termina de establecer un clima náutico, como si el bar fuese un barco vecino. Y, sin embargo, hay un fragmento que nos entrega una imagen que profundiza en este aspecto de una manera mucho más nítida:

El vestíbulo de los gases estaba lleno de gente.

-¡Gutiérrez Sáenz... Gutiérrez Sáenz! –exclamaba un ujier, las manos en bocina para imponerse a la lluvia que percutía en el tragaluz.

Un crepúsculo espeso cubría el vestíbulo. Las luces, de por sí tenues, parecían alimentadas por un gas vacilante. Pensé en un aeropuerto, en aviones a punto de despegar en la tormenta.

Un relámpago encendió el tragaluz. Los ujieres llevan una curiosa camisola de corte marineró; seguían gritando nombres en esa atmósfera incierta. Se diría que estábamos en un cuarto a punto de zozobrar; la gente se arremolinaba, esperando turno para saltar al bote salvavidas. Oculto en algún cuarto, Suárez luchaba contra el mar. (Villoro, 2005a: 106)

La palabra “ujieres”, un tanto anacrónica para un hospital de los últimos años del siglo XX, le da a todo un aspecto de barca antigua. Además, estos personajes que llaman a los pacientes que esperan llevan una “curiosa camisola de corte marineró”. La escena, cargada de gente, también se desenvuelve en medio de una tormenta. El cuarto parece a punto de zozobrar y se diría que la multitud busca salvar la vida en un bote. En la imaginación del narrador, Suárez, invisible desde hace días, estaría oculto tratando de hacer que su edificio no se hundiera metafórica y casi literalmente...

Pero las imágenes del océano, los barcos y los naufragios no son las únicas imágenes acuáticas que pueblan la novela. Como en “Después de la lluvia”, las tormentas y las lluvias torrenciales que caracterizan al D.F., sobre todo a lo largo de los meses de verano, acompañan la trama y van dotándola de distintos matices. De Villoro podría decirse algo muy parecido a lo que él dijo de Juan Carlos Onetti, uno de los narradores a quien el escritor mexicano más admira:

En Onetti la fijeza de los personajes obliga a la reflexión y profundiza el relato. En cambio, las referencias al clima suelen traer un tránsito veloz. El viento sopla, cargado de arena, para que los indolentes salgan de su modorra. El paso de un episodio detenido a otro que habrá de detenerse se logra con una modificación climática: “Tal vez este

periodo haya durado unos veinte días. Por aquel tiempo el verano fue alcanzado por el otoño, le permitió algunos cielos vidriados en el crepúsculo, mediodías silenciosos y rígidos, hojas planas y teñidas en las calles.” No sabemos qué pasó entre tanto, pero la sensación de avance es innegable: las hojas cayeron de los árboles y fueron lentamente atropelladas en las calles. Algo aconteció. (Villoro, julio 2009)

También para el escritor mexicano el clima es un marcador de la trama, se sintoniza con los acontecimientos interiores y exteriores de los personajes y es, podemos añadir, una más de las maneras en las que la ciudad va filtrándose en los sucesos y las subjetividades en muchos de sus relatos. Hay en la obra de este autor, como en la de Pacheco, un fuerte vínculo con la analogía romántica, con la noción de identidad entre el sujeto y el paisaje, sobre todo cuando el paisaje es la ciudad de México, urbe envolvente y expresiva si las hay.

El disparo de argón es una novela llena de lluvia y de viento y ambos elementos son muy significativos en ella. A los constantes ventarrones y tolvaneras que la invaden ya los estudiaremos en el capítulo dedicado al aire. Mientras tanto, revisemos un poco las escenas de lluvia y su ubicación en el contexto de la historia.

En un momento en el que la trama comienza a enturbiarse y las conjuras se dejan intuir, vemos como el narrador, desde dentro de la clínica, hace esta descripción del clima:

El edificio chorreó agua toda la tarde. En algún momento me asomé a ver la ciudad gris y humedecida; muy a lo lejos, en un punto del horizonte donde tal vez estaban los volcanes, relumbró un rayo verde. (Villoro, 2005a: 56)

En esta escena entran en una evidente comunión la ciudad con su clima y su geografía, el edificio y la subjetividad del narrador. Lluve, pero es el edificio el que chorrea agua toda la tarde, Fernando Balmes mira la ciudad, gris y húmeda. La escena podría revelar melancolía sino fuera por la violencia del chorro y la súbita unión del instante con el fuego. El paisaje volcánico de la urbe se hace presente y el horizonte es cruzado por un rayo extraño y fecundo (verde) que proviene de una de las muchas tormentas eléctricas que azotan la ciudad. Ya hemos hablado de la amalgama creativa y sexualizada que forman el fuego y el agua. Hay un clima de inminente explosión, de fuego seminal. Algo va a ocurrir. Se trata, a todas luces –como cuando el personaje de “Después de la lluvia” se imagina que protagoniza una escena de Frank Sinatra, de un recurso muy cinematográfico. Pierre Sansot nos habla sobre las ciudades lluviosas de los albores del cine:

Llovía mucho sobre las pequeñas ciudades del cine de antes de 1939 y no llovía por azar. Esta imagen ritual no estaba ligada, como en las novelas pueblerinas o como en una cierta poesía rústica, a los movimientos de la tierra o a las esperanzas de fecundidad. *La epopeya natural cedía su lugar a la narración social*. La lluvia significa la inminencia de la aventura humana¹⁵. (Sansot, 2004: 142)

También en Villosa la lluvia refleja “la inminencia de la aventura humana”. Y ésta no es en absoluto la única vez que algo similar sucede. Un poco más adelante, por ejemplo, cuando en la oficina de Sara, Lánder, Fernando y ella misma hablan de la sospecha del tráfico de órganos, se desata una tormenta. La escena en su conjunto es tremendamente simbólica:

Se oyó un trueno a la distancia, luego un repicar de agua. El cubículo de Sara está en el segundo piso; por alguna razón pensé que la lluvia sonaba como si estuviésemos muy alto. Otra vez una tormenta. ¿Un nuevo ciclón, la cola del que volteó tanto hidroplano en el Caribe? Tenía que preguntarle a Celestino. Sara descorrió las cortinas; un relumbrón azulado llenó el cuarto.

-¿Hablaste con Ugalde?- me preguntó el vasco.

Asentí. Se hizo un silencio que Sara aprovecho para formar una película de vaho en la ventana y luego en sus lentes. Pensé en los párpados de cemento que se limpiaban en la fachada. (Villoro, 2005a: 103)

Todo apunta al clímax: el inicio de una tormenta, el trueno que la desata. Villoro demuestra una enorme sensibilidad ante lo material al describir la sensación de encontrarse en el centro de este fenómeno climático –y en medio de esa otra tormenta de circunstancias humanas- como si la oficina en la que hablaban estuviera muy en alto. De alguna manera, esa sensación de altura los vuelve más mástil de barco, los expone más, los coloca en el centro de la turbulencia. Podrían naufragar como los aviones en el Caribe. La tormenta que se materializa en el D.F., desprendida de un ciclón aún más grande, los coloca no solamente en un punto álgido de la historia sino en un punto álgido interior. Si seguimos las precisas observaciones de Bachelard, “La tempestad nos da las imágenes naturales de la pasión. Como dice Novalis con su genio de la expresión directa: “La tempestad favorece la pasión.” (Bachelard, 2011: 263-264)

Y el narrador mismo está sorprendido ante la frecuencia de estos fenómenos climáticos que, como las conjuras y ardores que lo rodean, ni siquiera están ocasionados por su entorno inmediato, sino por móviles remotos como la cólera de un mar a cientos

¹⁵ Texto original: “Il pleuvait beaucoup sur les petites villes du cinema d’avant 1939 et in n’y pleuvait pas au hazard. Cette image rituelle n’était pas liée, comme dans le roman paysan ou comme dans une certaine poésie rustique, aux remuements de la terre, à l’espérance de la fécondité. L’epopée naturelle cédait la place à la narration sociale. Elle signifiait l’imminence d’une aventure humaine”. (La traducción es mía)

de kilómetros de distancia. En la escena apenas citada, un nuevo trueno acompaña la pregunta que revelará todo. Inmediatamente después, otro juego de ojos –de subjetividades– tiene lugar. Los lentes de Sara y el vidrio se empañan, se cubre su visión, y, como si pudiera remediarlo, el narrador piensa en otro ojo aún más exterior, el del edificio, que se limpia. La clínica, que en este relato podría atribuirse, entre otros, los simbolismos de la casa y del templo, está profundamente identificada con los personajes que la habitan y, si como señala Bachelard, “La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano.” (Bachelard, 1983: 78), el hecho de que el ojo del edificio se limpie cuando la mirada de sus moradores está empañada indica que algo está por descubrirse.

Es natural que una novela donde la vista –como uno de los cinco sentidos que perciben el exterior pero también, metafóricamente, como la subjetividad que observa y crea el mundo – es tan protagónica esté llena de agua. En palabras del fenomenólogo francés, “El ojo verdadero de la tierra es el agua. En los nuestros, el *agua* sueña. ¿Acaso nuestros ojos no son “ese charco inexplorado de luz líquida que Dios ha puesto en el fondo de nosotros”? (Bachelard, 2011: 54)

La violencia de la lluvia contra el edificio que sostiene la trama y a los personajes –como si fuera un barco al que un dios enardecido intentase hundir– es una constante durante la narración. Así, volviéndonos a recalcar la correspondencia como de muñecas rusas que mantiene el paisaje exterior con el interior del inmueble, el narrador señala:

Este viernes hubo un acuerdo entre el clima de fuera y el de dentro: glaucomas, cataratas y una lluvia tensa, dispuesta a disolver el edificio. (Villoro, 2005a: 58)

¿El clima de dentro de dónde es el que se corresponde con el clima exterior? ¿El de la clínica, a la que llegan las cataratas y los glaucomas, o el de los propios ojos de los personajes, las subjetividades que quieren ver claramente y aún no lo consiguen? Todo está fundido. De cualquier forma, la lluvia que todo lo invade, desde los ojos que narran hasta el ambiente en pleno, tiene una doble función: en primera instancia, mantiene una guerra declarada contra el edificio y contra todo lo que se mantiene en pie. Como marcador de sucesos en la trama, está siempre del lado de la tensión. Villoro mismo usa el adjetivo “tensa” para calificarla, anuncia una inminencia, una saña del destino en contra de los actores de la historia. En segundo término, este clima que iguala ojos y paisaje tiene la función de la bruma: nubla la visión como las cataratas y el glaucoma,

disuelve el edificio derritiendo su existencia e incorporándolo a la propia agua. Es una lluvia que unifica, que diluye los límites de todo en una existencia turbia y líquida. Con respecto a este tipo de precipitación, Gaston Bachelard escribe:

El agua disuelve más completamente, nos ayuda a morir del todo. Tal es, por ejemplo, el voto del Fausto de Christopher Marlowe: “¡Oh, alma mía, múdate en gotitas de agua y cae inhallable para siempre, en el Océano!”

Esta impresión de disolución alcanza, en ciertas horas, a las almas más sólidas y más optimistas. Claudel también ha vivido esas horas en que “el cielo no es más que la bruma y el espacio del agua...”, en las que “todo está disuelto”, de modo que en vano se buscaría alrededor de sí “traza o forma”. “Nada, como horizonte, sino la cesación del color más subido. La materia de todo está reunida en una sola agua, semejante a las lágrimas que siento correr en mi mejilla.” Si vivimos exactamente la secuencia de estas imágenes, tendremos un ejemplo de su concentración, de su materialización progresiva. Lo que primero se disuelve es el paisaje en la lluvia; los perfiles y las formas se funden. Pero poco a poco el mundo entero se reúne bajo el agua. Una sola materia ha ganado todo. “Todo está disuelto.” (Bachelard, 2011: 143)

Si seguimos las reflexiones del filósofo francés, el agua pretende en *El disparo de argón* el triunfo sobre los demás elementos, sobre el paisaje, sobre los individuos, quiere arrastrarlo todo en su esencia, volverlo uno consigo misma, indiferenciar tanto lo objetivo como lo subjetivo en la misma sustancia caótica. La lluvia parece el verdadero antagonista de la historia, el único tangible. Así, se intensifica en los momentos álgidos de la trama y parece, de verdad, la sustancia que lleva a los personajes a lo largo del conflicto con una especie de saña disolvente. Es corrosiva, pero también es el cauce en el que los sucesos viajan hacia su sentido. Los hechos que tienen lugar en el espacio son una metáfora del transcurrir de las vidas humanas. Una vez más, Bachelard aclara: “Si, como creemos, el agua es la sustancia fundamental [...], debe regir la Tierra. Es la sangre de la Tierra. La vida de la Tierra. El agua arrastrará todo el paisaje hacia su propio destino. (Bachelard, 2011: 99) La ciudad, la clínica, parecen estar destinados a la destrucción implacable por manos de la lluvia, el paisaje camina arrastrado por el agua hacia un destino oscuro. Y, sin embargo, el destino del paisaje será siempre el destino de sus habitantes. Hay, como hemos estado señalando, una tempestad exterior que se refleja en la tempestad interior. Bachelard continúa:

La tempestad entra ahora al seno de las aguas, también ella se vuelve una especie de sustancia agitada, un movimiento intestinal que envuelve la masa íntima, “un chapoteo breve, vivo y agitado en todos los sentidos”. Si reflexionamos sobre él, veremos que un movimiento tan íntimo no está dado por una experiencia objetiva. Lo experimentamos mediante la introspección, como dicen los filósofos. El agua mezclada con la noche es un antiguo remordimiento que no quiere adormecerse... (Bachelard, 2011: 158)

Y, en efecto, si parece que el agua lleva a este rincón de la Ciudad de México a su destino físico –la disolución y la zozobra-, con este espacio parecen ser arrastrados también los personajes hacia un destino negro que, además, parecen presentir. Así, durante una reunión en casa de los padres de Fernando Balmes, “Todos hablaban de las lluvias. Daban datos de casas inundadas y perros ahogados.” (Villoro, 2005a: 128) o, en una escena en la que Mónica y Fernando hacen el amor en un pequeño cuarto del hospital, Villoro nos dice que “La lluvia caía afuera, espesa, como hecha de plumas, como si llovieran pájaros muertos, como si nuestro aire al fin reclamara su negro prestigio. “(Villoro, 2005a: 109) Ya hablaremos del aire de la Ciudad de México, recientemente famoso por su contaminación –que ha cobrado la vida de incontables pájaros cuyos cuerpos han amanecido en parvadas extendidas sobre el asfalto, sobre todo en los años ochenta, apenas superados cuando se escribió esta novela. Lo importante es que la lluvia enfurecida de esta ciudad parece ensañada con sus habitantes, que el remordimiento de las aguas en esta urbe no se detiene nunca. ¿Podría ser la metrópolis misma, huérfana de sus torrentes, la deidad cuya meta es hundir los barcos?

Hay, efectivamente, durante la mayor parte de la novela un clima de destino funesto. Los hechos parecen arrastrar a Fernando Balmes y a la clínica en una corriente indiferenciadora y disolvente. Sin embargo, cabe un antídoto contra esa disolución. Solamente una acción precisa, un golpe certero de la voluntad, el disparo de argón, puede cambiar el curso de las cosas y devolver al personaje principal a una individualidad que contradice la desaparición de sus contornos, a una definición desde dentro y sin que quepa ninguna duda de su ser, sacarlo de la mediocridad en la que estaba sin pronunciarse. Esta súbita definición del personaje principal, que salva la vista del capitán del barco y devuelve los contornos a todo, también salva al edificio, a la clínica y su funcionamiento.

Es muy significativa la última escena del libro, en la que Fernando Balmes se topa con Julián, su adversario desde la adolescencia al intentar cruzar el puente que lo iba a sacar del barrio de San Lorenzo para llegar hasta Mónica. Como relaté anteriormente, el asesino falla en su intento. Fernando, después de haber tomado en mano propia su ser y su destino, parece intocable. Tras los tres intentos por descargar un tiro letal sobre de él, Julián parece agonizar de una enfermedad crónica y cae sobre el suelo del puente. Balmes nos describe:

Un trueno partió el cielo. Cayeron gotas gruesas, frías. Julián tenía el pelo embarrado en la frente; una mueca sardónica, seca, le cruzaba el rostro. Una saliva acre me subió a la boca. Escupí sin fuerza, sobre mis zapatos. Julián recibía la lluvia con la boca abierta. No me pareció ruin dejarlo ahí, vencido por una ciudad vencida por la tormenta. (Villoro, 2005a: 261)

El desenlace de la novela tiene todos los elementos que vimos en los nudos de la narración: el rayo como marcador de un suceso, el inicio de la lluvia en el clímax. Sin embargo, esta vez es el rival quien “recibe la lluvia con la boca abierta”, el que queda a su merced. A Fernando, vencedor de este lance, no le “pareció ruin dejarlo ahí, vencido por una ciudad vencida por la tormenta”. La voluntad del personaje principal lo vuelve triunfador sobre el paisaje, sobre la urbe, y sobre su clima. Se ha liberado de un destino impuesto y camina hacia adelante. Pero, ¿qué es lo que hay delante de él? Al final del puente lo espera Mónica. Por un momento duda si dirigirse hacia ella, si fue aquella mujer quien le dijo a Julián que él pasaría a esa hora por ese puente, piensa en su hermetismo, en su obstinado misterio (“¿Quién era? ¿Qué quería? Aún estaba a tiempo de regresar a las calles que desde siempre imitan la parrilla de San Lorenzo.”) (Villoro, 2005a: 261) Una consideración nimia y fortuita –que Julián llegó por detrás- lo disuade de sus sospechas. Mónica es un riesgo que decide correr. Como un héroe romántico, alumbrado por su propia pasión, por un destino elegido interiormente –y ya no determinado por lo externo-, cruza el puente. Villoro lo relata así:

A la distancia, los ojos de Mónica tenían un brillo inseguro. “Ojos de charco”, decía mi madre. Más que verlos pensé en ellos, *pensé* su color: azulverde, azulgris. Tal vez recordé la historia del espejo encontrado en el desierto. Tal vez fue esto lo que me estremeció en el límite del puente.

Un ruido rompió el aire saturado por la lluvia. Otro avión en el cielo. Miré hacia abajo, a los escalones que llevaban a Mónica. Ella extendió una palma mojada por la lluvia; entreabrió los labios; una sonrisa diagonal nacía en su boca. ¿A cuántas coincidencias peligrosas podía llevarme?

La miré el tiempo necesario para que su imagen decidiera por mí, y con una emoción en la que ya cabía el espanto, bajé del puente. (Villoro, 2005a: 262)

Como podemos ver, Fernando Balmes deja tras de sí una imagen de aguas tormentosas para dirigirse a otra imagen acuática. La figura de Mónica está toda impregnada de los simbolismos del agua y, sin embargo, se trata de aguas de otro género. Le extiende, para animarlo a venir hacia ella, una mano de lluvia y, sin embargo, sus ojos, que él llama “ojos de charco”, pertenecen más a la imaginería de las aguas claras. Le recuerdan a Balmes la historia del espejo en el desierto, una parábola

que solía relatar su maestro Suárez en las lecciones en la facultad de medicina y que sirve de introducción al libro:

Un hombre recorre el desierto y al cabo de días infinitos encuentra un objeto brillante en la arena. Es un espejo. Lo recoge y, al verse reflejado, dice: “Perdóneme, no sabía que tenía dueño.”

En la historia, un hombre perdido en la inmensidad de la nada encuentra un espejo sobre la arena, la oportunidad de reconocerse, de verter una mirada, la propia, sobre su ser y, así, de alguna manera, encontrarse. No se reconoce, ve a otro al que confunde con el dueño del espejo. ¿Es porque está delirando y ha cometido un error? ¿Se ha olvidado de sí mismo y se ha perdido para siempre? ¿O es, en efecto que él mismo ya es otro, que ha multiplicado sus posibilidades de ser a través de un viaje iniciático por el desierto y es el dueño del espejo, un hombre que su yo antiguo no reconoce? Fernando ha cambiado tras su propio viaje; es otro que es ya sí mismo y eso abre ante él un campo de posibilidades inmensas. Aquello simbolizan los ojos acuáticos de Mónica en los que tiene la posibilidad de reflejarse sin reconocerse, la oportunidad de ser otro en un mundo diferente a través de un amor riesgoso, de una pasión que lo saca de su zona confort simbolizada por el barrio de San Lorenzo. Bachelard habla largamente sobre las cualidades de las aguas cristalinas que reflejan. Sin embargo, un par de fragmentos me parecen ilustrativos del significado de los ojos de Mónica:

En efecto, parecería al leer ciertos poemas, ciertos cuentos, que el reflejo es más real que lo real porque es más puro. Como la vida es un sueño dentro de un sueño, el universo es un reflejo en un reflejo; el universo es una *imagen absoluta*. (Bachelard, 2011:78)

Aquí la imagen reflejada está sometida a una idealización sistemática: el espejismo corrige lo real haciendo caer los sobrantes y miserias. El agua otorga al mundo así creado una solemnidad platónica. (Bachelard, 2011:81)

A través de los ojos de Mónica, Fernando se disuelve en la *imagen absoluta*, en la idealización de la posibilidad. Ésa es la imagen que decide por él. Todo puede ser en el mundo en el que se sumerge a través de este bautismo pasional. La mujer de la que está enamorado lo da a luz a través de su mirada como un ser nuevo y lo coloca en un espacio nuevo en el que falta ver si sabe o puede reconocerse.

Materia dispuesta (1997), la segunda novela de Juan Villoro, también aborda, aunque de manera muy distinta y mucho más radical, la transformación (y la no-

transformación) de un personaje y su búsqueda de sí mismo. Como su nombre lo indica, se trata de una obra profundamente ligada a la materia. Villoro aprovecha la expresión mexicana “ser materia dispuesta” para dar título a su obra y acierta en muchos niveles. Cuando un mexicano dice “soy materia dispuesta” le expresa a su interlocutor que está a su completa disposición, ya sea para realizar las actividades que a éste se le ocurran o para ayudarlo de manera incondicional en cualquier empresa. El hablante se señala como una materia disponible y maleable, se ofrece. Por otro lado, si no hacemos caso de la acepción mexicana de la expresión, las palabras nos señalan una rotunda presencia material, pero informe, dispuesta a tomar forma, en estado potencial.

La trama de la novela, hondamente entrelazada con la geografía de la Ciudad de México y con su realidad telúrica, se revuelve en torno al crecimiento y la formación de Mauricio Guardiola, nacido en 1957 en la Colonia Roma, el mismo año del sismo conocido como “Terremoto del Ángel”, en el cual la Victoria Alada del Monumento a la Independencia, coloquialmente conocida como “el ángel”, principal emblema de la urbe, rodó por el suelo después de precipitarse desde su columna de 36 metros de altura. Como si este hecho fuera un presagio funesto y evidenciando cuán ligado está el destino de la ciudad al de sus habitantes, este sismo y sus terribles consecuencias habrían hecho que la familia Guardiola, originalmente asentada en una de las colonias centrales y más vivas de la ciudad –aunque probablemente la más afectada por los temblores- se desplazara, en una especie de exilio, a Terminal Progreso, un barrio proto-urbano inventado por Villoro en la periferia del extremo sur de la ciudad, cerca de los canales de Xochimilco, último vestigio de la ciudad lacustre. La novela relata, sobre todo, los años transcurridos por Mauricio, otro personaje aparentemente anodino, pero dotado de una capacidad de observación y de una sensibilidad notables, en este terreno anclado en el pasado acuático de la ciudad antigua que la urbe seca y moderna no se decide a asimilar, su profunda identificación con esta zona geográfica en todos los aspectos (ambos son tremendamente materiales y ninguno parece tener forma); el crecimiento del niño y el adolescente a la sombra de un padre arquitecto –fanático de los esquemas y las estructuras- que es mexicano en la acepción tradicional y priísta¹⁶ del término, viril y

¹⁶ El PRI, Partido Revolucionario Institucional, ha gobernado México de 1929 hasta la fecha con la única interrupción de los sexenios 2000-2006 y 2006-2012 en los que fue gobernado por el PAN, Partido de Acción Nacional. El PRI, emanado de la Revolución Mexicana, pretendió institucionalizar los valores de la misma (suponiendo que hubiera una lista unívoca en un movimiento que se caracteriza por su caos y desconcertante polifonía) y ha puesto especial énfasis en promover, a través de un aparato publicitario y cultural muy amplio y complejo, la identificación de la población con una identidad nacionalista de

seductor, orgulloso de los “valores nacionales” y obsesionado con construir una ciudad que exprese la “modernidad mexicana”; la contrastante reticencia de Mauricio a definirse en ningún aspecto –ni en el sexual, ni en el profesional, enclavado en una especie de adolescencia prolongada, de estado larvario y flexible que no se decide a abandonar- y finaliza cuando el protagonista tiene 28 años, con la vivencia del “Terremoto del 85”, el peor sismo al que se ha enfrentado la Ciudad de México.

Así, el relato se inscribe en la larga genealogía de textos literarios que tienen como centro la vivencia individual de una urbe que todo lo sobrepasa, abrumadora y protagónica ya desde su geografía original a la que se ha ido añadiendo un monstruoso crecimiento y una dualidad tremenda de creación y devastación. De acuerdo con Sergio González:

La capital mexicana consiste en un conjunto de vidas y memorias cuya presencia queda en testimonios y relatos, siempre incontables, casi siempre incontados, pero sujetos, desde lo trascendental, a la suspensión catastrófica del fuego volcánico, los virtuales terremotos y la materia oscilatoria de su subsuelo acuoso: un territorio ebrio, afín a las antiguas deidades precortesianas y sus ritos de maguey o de agave –las cantinas y las pulquerías, los antros de dispersiones nocturnas y los espacios de la narcosis contemporánea tienen allí su origen numinoso; un arraigo en el dispendio corporal. (González Rodríguez, 2002)

De los dos terremotos que enmarcan la novela, señalando el nacimiento de Mauricio y su final devenir, ya hablaremos en el capítulo dedicado a la Ciudad de México y la tierra. Por el momento, me interesa abordar la abundante imaginería de agua que arroja esta novela y sus múltiples, profundos y a veces inéditos significados.

Terminal Progreso, el barrio inventado que sirve de escenario a la narración, nos proporciona una imagen tremendamente elocuente de la sustancia de la novela, una *bildungsroman* sui géneris. Su nombre, que deriva de una supuesta última estación del tranvía, sostiene la lámpara de una aguda ironía sobre el sitio. Terminal Progreso es el lugar a donde el progreso nunca llegó o, quizás, en donde vive su agonía tras una enfermedad terminal. Como el barrio de San Lorenzo en el *Disparo de argón*, esta colonia imaginada por Villoro tiene la cualidad de concentrar muchas de las

carácter proletario y mestizo, sentimental y autofolklorizante, agachado y violento, orgullosa de su pasado precolombino, pero ignorante de su presente indígena, adoradora de los valores de la modernidad estadounidense y europea, pero que mantiene a toda costa su independencia, dignidad e identidad fija e inamovible frente a estos países y en toda circunstancia. Hay una “mexicanidad tradicional” prestidigitada, institucionalizada e inculcada por el PRI en la población hasta la misma médula y que pervive, incluso en nuestros días, aun entre los sectores más educados del país y, por supuesto, entre los extranjeros. Al respecto, el mejor análisis lo ha realizado Roger Bartra, cuyo estudio *La jaula de la melancolía* citaré en diversas ocasiones a lo largo de este capítulo.

características de barrios reales, pero éste, a diferencia del primero, que retrata barrios más o menos centrales, se concentra en zonas localizadas en las inmediaciones de Xochimilco. Mauricio nos describe su vivencia infantil del lugar en donde transcurrieron su infancia y su juventud:

Vivir en las afueras equivalía a crecer contra la naturaleza; anhelaba el día en que las milpas donde verdeaba el maíz fueran sustituidas por cines y centros comerciales. Estábamos en la incierta frontera de las familias recién perjudicadas o que mejoraban apenas lo suficiente para salir de una decrepita vecindad del centro. Terminal Progreso era una sucesión de casas hechas en serie, con paredes de tabla-roca y candiles dorados en las puertas que servían para enfatizar que no eran mansiones.

Las diversiones locales consistían en desenterrar flechas de obsidiana en los lotes baldíos o pescar ajolotes en los arroyos y meandros cercanos a Xochimilco. Larvarios, fríos, gelatinosos, los ajolotes recordaban una era de volcanes activos y saurios fabulosos; por desgracia, su hábitat se reducía al agua castigada de Xochimilco, lo único que quedaba del lago de los aztecas. Aquel paraje era un híbrido sin gloria; la ciudad sitiaba al campo sin derrotarlo y llegaba a nosotros en forma precaria: en los riachuelos, los celofanes de golosinas devoradas desde hacía varios meses, flotaban junto a los lirios. (Villoro, 1997: 29)

Quizás las palabras clave de este fragmento sean “incierta frontera”. El barrio engloba la diluida línea entre la ciudad y el campo, entre las familias venidas a menos y las que empiezan a florecer económicamente, entre un tiempo pasado (los niños desentierran flechas de obsidiana, se mencionan saurios y volcanes activos) y las promesas de futuro que no llegan sino a través de la basura que flota en los canales. También aquí nos encontramos por primera vez con la figura del ajolote, larva neoténica –es decir, que puede reproducirse antes de madurar- y anfibia de la salamandra, endémica de la Ciudad de México, que resulta clave en la interpretación de la novela. En ella profundizaremos con mayor profusión más adelante. Todo en *Materia dispuesta* es larvario, está a medio camino entre una cosa y otra. Los diferentes estadios conviven y se mezclan. En palabras de Guzmán Urrero, lúcido crítico de Villoro,

Esta vez la ciudad es un vasto campo de estados intermedios, mudable, sin perfiles claramente definidos, y surcado por fronteras que acaban por resultar nebulosas. El protagonista, Mauricio Guardiola, vive su niñez en una colonia ficticia, Terminal Progreso, situada en las afueras de la ciudad. La cercanía de los canales de Xochimilco propone una doble indefinición del lugar, a medio camino entre lo urbano y lo silvestre, entre el pasado azteca y el progreso industrial de la modernidad. Como un símbolo vivo de la indeterminación del sitio, los ajolotes que allá pesca Mauricio viven en un perpetuo estado larval. Y el niño, a imagen del ajolote, asistirá a los acontecimientos que suceden a su alrededor sin rebasar del todo la adolescencia, sin abandonar ese lastre de infancia. (Urrero, 1998: 135)

Esa acumulación de estadios, la incapacidad de superar un periodo de la existencia, también es una característica que tienen en común Mauricio y la ciudad que

habita. Ya hemos citado a Villoro anteriormente afirmando que ningún tiempo se cancela en la Ciudad de México y quizá no haya un lugar de la urbe en el que este fenómeno se vuelva más patente que en el escenario de la novela. Villoro va más allá en la descripción de Terminal Progreso que pone en boca de Mauricio:

En la colonia incluso los brotes de modernidad adquirirían un aspecto agrario. A doscientos metros de nuestra casa se iniciaba una hilera de torres de alta tensión. Cada torre estaba rodeada por una reja con letreros que no habíamos leído (bastaba ver la calavera con los huesos). Instalaciones hechas para los desiertos, las cañadas, los paisajes rápidos que pasan junto al tren. Los armazones sugerían en forma temible que las calles no iban a avanzar hasta ahí; resultaba improbable que la vida se ordenara entre los armazones de metal que soltaban gruesas chispas azules.

Si las torres de alta tensión eran nuestro signo moderno, el contacto con el pasado era Xochimilco. De vez en cuando pedaleábamos hacia un canal donde un lanchero insistía en cambiarnos su cayuco por una bicicleta. Los domingos las trajineras se llenaban de mariachis y gringos insolados. Ocultos tras un pirul aguardábamos el momento de lanzarles una lluvia de piedras. (Villoro, 1997: 33)

Efectivamente, parece que Terminal Progreso está cercada contra el arribo del progreso y la modernidad. Resulta inimaginable que la ciudad extienda su entramado de calles hasta este páramo y, sin embargo, ha dejado en él sus huellas, aun si, de alguna manera, éstas logran contagiarse del aspecto agrario que las rodea. Las ideas de Gaston Bachelard resultan particularmente útiles para describir el significado de este territorio que en todo está a medio formar. Si nos detenemos en su constitución material, nos daremos cuenta de que se trata de un territorio cuya característica principal es que la tierra se mezcla con el agua. Al respecto de esta fusión de elementos, el fenomenólogo francés nos dice:

La unión del agua y de la tierra da la pasta. La pasta es uno de los esquemas fundamentales del materialismo. Siempre nos ha parecido extraño que la filosofía haya desdeñado su estudio. En efecto, la pasta nos parece el esquema del materialismo verdaderamente íntimo en el que la forma aparece vaciada, borrada, disuelta. La pasta plantea pues los problemas del materialismo bajo formas elementales puesto que libera a nuestra intuición de la preocupación por las formas. El problema de las formas se plantea entonces en segunda instancia. La pasta nos da una experiencia primera de la materia. (Bachelard, 2011: 161)

Exactamente eso. La mezcla del agua y la tierra da el barro, la materia moldeable por excelencia. Es la materia informe por potencia formal, la que da la forma. Si por un momento nos parece que carece de figura es porque en ella descansan todas las figuras posibles. ¿Puede ser que Terminal Progreso, en su doble calidad de incipiente territorio urbano y resto de laguna, se resista a formar parte acabada de la urbe por mantener su potencia abarcadora de identidades distintas, que se oponga a las ideas de modernidad

mexicana de Jesús Guardiola –el padre de Mauricio- para escapar de una identidad fija y prefabricada que coarte sus posibilidades? ¿Será ésta la misma razón por la cual Mauricio, identificado con esta porción del Distrito Federal, se rebela ante la visión del “hombre duro mexicano” emanada de su padre, no se define y oscila entre la homosexualidad y la heterosexualidad, entre la infancia y la juventud, y entre una variedad de profesiones provisionales? Otro fragmento de Bachelard que profundiza en la descripción de la mezcla del agua y la tierra es incluso más eficiente para analizar la influencia de los alrededores de Xochimilco en la personalidad del personaje principal de esta novela:

A veces la viscosidad es también el rastro de una fatiga onírica que impide el sueño de avanzar. Vivimos entonces sueños pegajosos en un entorno viscoso. El caleidoscopio del sueño está lleno de objetos redondos, lentos, perezosos. Si pudiéramos estudiar sistemáticamente esos sueños blandos nos llevarían al conocimiento de una imaginación mesomorfa, es decir, de una imaginación intermediaria entre la imaginación formal y la imaginación material. Los objetos del sueño mesomorfo sólo difícilmente toman su forma, y luego la pierden, hundiéndose como una pasta. Al objeto pegajoso, blando, perezoso [...] corresponde, según creemos, la densidad ontológica más fuerte de la vida onírica. Esos sueños que son sueños de masa son, ya una lucha, ya una derrota para crear, para formar, para deformar, para modelar. Como dice Víctor Hugo: “Todo se deforma, hasta lo informe.” (Bachelard, 2011: 163)

Bachelard se refiere a la viscosidad del barro, es curioso como la consistencia de la materia resultante de la mezcla del agua y la tierra puede “impedir el sueño de avanzar”. Eso es justamente lo que les ocurre a Terminal Progreso y no sólo a ella. Mauricio es descrito como un niño-joven gordo y perezoso, inactivo, muy similar a los objetos redondos y lentos que el filósofo atribuye a esta imaginación mesomorfa del barro. Tanto esta porción de la Ciudad de México como el personaje principal de la novela de Villoro difícilmente toman forma y tienden a perderla. Su verdadera esencia consiste en la capacidad de modelarse. El barro es, por excelencia, la “materia dispuesta”.

No soy de ninguna manera la primera persona en notar la identificación de Mauricio Guardiola con el barrio de la ciudad de México¹⁷ que habita. Alejandro Hermosilla señala, hablando de Juan Villoro:

Igualmente, su segunda novela, *Materia dispuesta* se construía a partir de un lenguaje vertiginoso con el fin de reflejar lúcidamente el espectro interno del irónico, paradójico

¹⁷ En las novelas de Juan Villoro que hemos mencionado hasta ahora, los barrios inventados, tanto San Lorenzo en *El disparo de argón* como Terminal Progreso en *Materia Dispuesta*, son representativos del todo de la ciudad, dado a que, desde el fragmento, ilustran facetas que involucran a la urbe de manera profunda.

y, por momentos, absurdo aprendizaje de su personaje sometido a un proceso de redefinición constante debido a la ambigüedad simbólica y existencial del lugar que se desenvolvía: un espacio simbólico como Terminal Progreso donde se mezclan y conjugan de manera irreverente distintas partes de la ciudad de México con las aguas del antiguo lago de los aztecas. (Hermosillo, 2010)

De acuerdo con Frederick Bollnow, “Por doquier, lo espacial brinda la base para la comprensión del mundo espiritual.” (Bollnow, 1969: 53) Es normal, entonces, que los personajes de Villoro, tanto Fernando Balmes como Mauricio Guardiola, sostengan un diálogo esencial con sus barrios, que espacio y ser humano se comuniquen y se expresen mutuamente.

Si en “Después de la lluvia” y en *El disparo de argón* la presencia del agua se da sobre todo a partir de la lluvia, *Materia dispuesta* pone mucho más énfasis en la calidad lacustre de la ciudad, en su escueta persistencia y, por supuesto, en la nostalgia del agua. Xochimilco es el sitio ideal para llorar al lago desaparecido, pues alberga su último vestigio, el testimonio de lo que fue y de que su desaparición continúa. El propio Villoro en otros escritos no puede separarse de ese tremendo sentido de pérdida. En “El eterno retorno de la mujer barbuda”, una conferencia impartida en Caracas en torno a las secretas seducciones de la Ciudad de México, el escritor mexicano describe Xochimilco más o menos en los mismos términos en los que lo plantea en su novela e insiste, con prácticamente las mismas palabras que utiliza en un ensayo que hemos citado anteriormente al respecto de la importancia de la geografía implícita en la vivencia de los espacios urbanos, en la acuciante presencia del lago sobreentendido dentro de la urbe:

Los aztecas fundaron su capital en un islote y ganaron terreno al agua. Los conquistadores españoles que habían hecho la guerra de Italia no vacilaron en comparar a Tenochtitlan con Venecia. La ciudad fue secada durante siglos y las calles surgieron del lecho de los ríos. El antiguo lago se redujo a la reserva de Xochimilco en las afueras, los canales donde los turistas de hoy tienen el dudoso privilegio de navegar por aguas pantanosas mientras escuchan el estruendo de los mariachis. En el casco urbano, el principal recuerdo lacustre son los edificios coloniales que se hunden como navíos a punto de naufragar.

La memoria del agua establece un vínculo con los orígenes. Desde el punto de vista sismológico, aún estamos en una cuenca navegable: nuestros coches viajan sobre un lago implícito. (Villoro, 2007)

Resulta muy interesante detenerse en las últimas tres líneas de la cita. Justamente en el espacio de Terminal Progreso, el autor mexicano logra materializar en imagen cómo “la memoria de las aguas establece un vínculo con los orígenes”. Sólo así se

explican los saurios-ajolotes, la presencia viva de los volcanes, las flechas de obsidiana, las pirámides latentes debajo del suelo. Es el lago implícito –y mitad explícito en esta zona de la ciudad- el que trae con su ser en parte material y en parte fantasma los espectros corpóreos y etéreos del pasado. Y no hay espectro inocuo ni fantasma, como hemos dicho con anterioridad, que no haga alusión a un remordimiento profundo. Al igual que en la obra de José Emilio Pacheco, en la de Villoro la nostalgia del agua se traduce en un terrible sentimiento de culpa, en el presentimiento terrible de una maldición que ha sido lanzada sobre los habitantes de esta ciudad por un error que se ha cometido insistente, duraderamente, en contra de su propia naturaleza. En esta urbe quizá más que en ninguna otra, la ciudad ha sobrevivido a costa de sí misma, de devorarse para nacer de otra manera. Todo ha sido arrasado y puede ser que la devastación de lo más primordial, necesario y transparente, el agua, sea la más grave de las pérdidas. Así, nos dice Mauricio:

Las desgracias de México tenían que ver con la muerte del agua; lo sabíamos por los maestros que comparaban a Tenochtitlan con Venecia (otra confusión en la Ciudad Ideal) y por las anécdotas de mi padre sobre las pirámides hundidas en el subsuelo. Xochimilco era otra prueba del fracaso; en unos años sólo quedaría un ojo de agua que adoraríamos como un altar. (Villoro, 1997: 33-34)

La desaparición del agua es un asesinato y, tal parece que, día con día, los habitantes de la Ciudad de México pagan por este crimen viviendo una ciudad invivible, perseguidos por fantasmas y acosados por una tremenda nostalgia. En el transcurso de la novela, nos topamos con muchísimas alusiones al sentimiento que ocasiona el agua perdida. Y, frente a las imágenes de Pacheco que hemos revisado con anterioridad, Villoro propone un ligero cambio de rumbo. Pacheco se concentra, sobre todo, en los conceptos del cuerpo acuático enterrado vivo y en sus proyecciones siniestras y demandantes. Villoro sublima al fantasma y convierte al agua en una especie de divinidad, le da un carácter sagrado. Pareciera que la supresión de los ríos y de la extensión lacustre del Valle de México hubiese traído como consecuencia la escasez del líquido vital –como, en efecto, lo hizo- y, por lo tanto, al sufrir una sequía que podemos imaginarnos impuesta por una divinidad del talante del Dios del Antiguo Testamento, los habitantes del D.F. adorasen el agua como quien adora el paraíso perdido. Y, sin embargo, como en toda la literatura de Villoro, hay una doble mirada sobre este hecho. Por un lado, sus imágenes alimentan el mito del agua perdida y, por el otro, lanzan sobre él una fina ironía que nos invita a cuestionarnos su realidad. Voy a citar dos fragmentos en donde este doble filo se vuelve evidente. En el primero de ellos, Mauricio

habla de las Torres de Satélite, conjunto escultórico de cinco prismas triangulares de alrededor de 50 metros de altura, de distintos colores, dispuestos en una explanada ubicada al norte de la Ciudad de México, obra del escultor Mathias Goeritz y el arquitecto Luis Barragán con la colaboración del pintor Jesús Reyes. Barragán es el arquitecto más renombrado de México, el único que ha sido acreedor del Premio Pritzker, perteneciente a la Escuela de Jalisco y máximo representante de una “arquitectura mexicana”. Mauricio se expresa así de su obra:

Para la escuela nacionalista a la que pertenecía mi padre, aquellas torres [las de Satélite] eran un adoratorio; el hecho de que sirvieran de depósitos de agua reforzaba su condición trascendente (en la segunda prédica del Lienzo del Charro, el arquitecto Guardiola dijo: “tenemos nostalgia de los canales, del lago que enterramos en la ciudad”). (Villoro, 1997: 76)

Puesta en boca del arquitecto Guardiola, la nostalgia del agua enterrada pierde credibilidad, pasa a ser una más de las premisas inventadas de la consabida “identidad mexicana”, tan difundida por los intelectuales de dicho país y puesta en evidencia por Roger Bartra, cuyas ideas, como veremos un poco más adelante, han influido a Villoro sin ninguna duda. En otro momento de la novela, Clarita, una académica de corte bastante clásico, amiga de la madre de Mauricio, recibe al niño en su casa por unos días, en tanto que sus padres arreglan su separación. Una de las conversaciones con él, se desarrolla de la siguiente manera:

-¿Dónde queda Salto del Agua?

La doctora Rendón dio una conferencia sobre el periodo colonial y la forma en que la ciudad flotante de los aztecas se secó hasta “inventar el polvo”, el horror atravesado de tolvaneras en el que ahora vivíamos.

-Veneras el agua porque la perdiste – me acusó, con mirada firme, como si me hubiera comido su postre -. Salto del Agua es lo único que queda del viejo acueducto, un monumento al lago enterrado. Tú vienes de Xochimilco.

- De Terminal Progreso.

- Es casi lo mismo; el agua está en tu imaginario.

- ¿Dónde queda Salto del Agua? – insistí, después de apuntar sus palabras en mi cuaderno.

- A cinco cuerdas.

La respuesta me pareció alegórica. (Villoro, 1997: 101)

Aunque inteligente y cultivada, Clarita piensa de una manera muy europeizada. Su filosofía de vida se acerca mucho a un clasicismo racional y ordenado que contrasta

enormemente con el lugar en el que vive y en todas sus actitudes podemos detectar al prototipo más difundido de profesor universitario. La construcción del personaje roza, pues, la caricatura. En este sentido, sus apreciaciones pueden ser consideradas representativas de un sector de la población de México: los intelectuales. Roger Bartra y el propio Villoro en esta novela y aún más en su obra *El testigo* (2004), extienden una visión crítica sobre las contribuciones de muchos pensadores mexicanos a la tan comentada identidad nacional prefabricada. De acuerdo con ambos autores, las consideraciones de muchos de ellos provienen de una visión desprendida y lejana, tendiente a aprovechar arquetipos y estereotipos, a construirlos profusamente como imágenes y se ha concentrado enormemente en una actividad intelectual auto-folklorizante. Las consideraciones de Clarita, entonces, pierden mucho peso y pueden ser consideradas etiquetas gratuitas, como las de su propio padre. Acusar a Mauricio de venerar un agua perdida puede ser un acto superfluo.

La visión desasida, intelectualizada, cinematográfica y literaria, basada en imágenes y retroalimentada por ellas, que sostiene Clarita de la mexicanidad puede compararse fácilmente con la visión que se tiene y se cultiva en el extranjero del mexicano. Es prácticamente la misma. En la novela, nos podemos dar cuenta de este detalle gracias a la visión que Roberta, la segunda esposa de Jesús Guardiola, originaria de Inglaterra, tiene sobre la nostalgia del agua en la Ciudad de México. Roberta, bastante menos inteligente y cultivada que Clarita, es poseedora, en consecuencia, de imágenes más folklóricas y ordinarias. Villoro la introduce en un párrafo brillante:

Unos días antes de la boda hubo presagios ominosos. Carlos contrajo una salmonelosis que dio pie a que Roberta hablara de la inusual relación de los mexicanos con el agua. El lago enterrado bajo la ciudad y las nieves de los volcanes que ya no se podían ver por el smog, habían volcado a los capitalinos a una fruición compensatoria. De ahí tanto gollete chupado con urgencia, tanta paleta helada, tanta agua fresca. El Popocatepetl y el Iztaccíhuatl eran recuperados en los pocillos de zinc en los que servían nieves de sabores. De estas pérdidas estaba hecha la descuidada sed de Carlos. (Villoro, 1997: 190)

Así, en la imaginación de Roberta, la desaparición del lago junto con la contaminación del aire —que nubla la vista hacia las cúspides nevadas de los volcanes— habría ocasionado en los mexicanos capitalinos una especie de sed insaciable de la que se desprendería toda la plétora de bebidas coloridas y variedad de helados frutales que acostumbran ingerir. Es una imagen simpática y caricaturesca que en gran medida quita solemnidad a los fantasmas de la nostalgia del agua. Tanto los pensamientos de Clarita

como los de Roberta en torno a este tema parecen estar descalificados. Sin embargo, tenemos que notar que Mauricio, cuando Clarita le hace observaciones sobre la posible adoración por el líquido vital que él podría sentir, anota sus palabras en un cuaderno. Él, habitante de Xochimilco, niño en continuo contacto con los canales y los ajolotes, tiene la autoridad para desdecir a la académica y, sin embargo, la escucha y no lo hace. Le otorga credibilidad. Aquí está la ambigüedad que Villoro mantiene con respecto a este tema. La identidad le parece, si se le da mucha credibilidad y peso, un conjunto de etiquetas limitantes, que coartan las verdaderas posibilidades de mutación. Así, el escritor mexicano no hace en este sentido una afirmación que no desdiga después de alguna manera, para generar una especie de balancín entre el ser y el no ser en el que quepa la amplitud de las posibilidades y se descarte la verdad absoluta y el ridículo de las definiciones unívocas. La nostalgia del agua es, entonces, una presencia constante a lo largo tanto de esta narración como de otras obras y ensayos de Villoro, pero no se escapa de la mirada irónica.

Otro de los elementos que ya habíamos visto aparecer en la literatura de este escritor y en el que se vuelve a hacer énfasis en *Materia dispuesta* es la transformación de la urbe en océano. En varios momentos de la obra, la megalópolis adquiere una cualidad acuática y turbulenta. La primera vez, Mauricio va en el coche de una de las amantes de su padre, con quienes lo obliga a convivir durante su infancia. El niño acaba de presenciar una escena algo fuerte entre esta mujer y algún otro amante suyo y va con ella de regreso a casa. Nos describe:

De vez en cuando yo levantaba la vista y miraba un trozo de cielo por el parabrisas. Tenía ganas de llorar. Para no hacerlo, pensé que el cielo estaba en otra parte. Entonces “otra parte” siempre era Acapulco. Nunca había ido ahí, pero la televisión promovía sin tregua las playas y los acantilados frente al Pacífico. Imaginé que avanzábamos entre palmeras y el ruido de los motores se convirtió en un oleaje. (Villoro, 1997: 79)

Para alejar su tristeza, Mauricio convierte la urbe agobiante en “otra parte”, en una especie de paraíso ideal, representado por las playas de Acapulco, la costa más cercana a la Ciudad de México y la típica en la que vacacionan sus habitantes, la playa que es más natural que un niño del Distrito Federal tuviera en mente. En aquella época, además, Acapulco gozaba de fama internacional y estaba rodeada por el glamour de los actores de Hollywood que la visitaban con frecuencia. Curiosamente, para alejarse de la ciudad, para convertirla en otra cosa, la imaginación del protagonista aprovecha el ruido

de los motores. Es a través de sí misma y de su propia naturaleza que la urbe se transforma en un agua lejana.

Bastante después en la trama, Mauricio se encuentra —en una de sus fluctuaciones profesionales— en la situación de ser un taxista eventual, de recorrer la ciudad sustituyendo a un chofer que había sido acuchillado. A bordo del coche, recorriendo la ciudad en una noche de lluvia tremenda, el protagonista vuelve a intuir en la Ciudad de México una indiscutible cualidad marina. Neri, un viejo al que conoció en un grupo de teatro, afirmaba que en un tiempo anterior había sido marinero y de esta experiencia vital se desprendían un sinnúmero de anécdotas inconexas que relataba a un público siempre fascinado. Sin embargo, aquella noche Mauricio descubrió que era otro tipo de mar en el que el narrador de historias se había sumergido durante toda su vida:

Entendió algo que le pareció absurdo no haber sabido desde el principio: las historias de Neri venían de una época en que fue taxista; se limitaba a inventar un entorno marino para las cosas que oyó al volante, por eso tenían una variedad inconcebible en una misma vida. Las costas y los huracanes le otorgaban prestigio a las anécdotas de sus pasajeros. (Villoro, 1997: 244)

Así, podemos darnos cuenta de que la urbe para este escritor se transforma frecuentemente en una masa acuática, ya sea por sus reminiscencias lacustres o a causa de su inmensidad y sus flujos incesantes. Dentro de esta misma línea de imágenes, en *Materia dispuesta* existe un elemento con el que ya nos habíamos topado en *El disparo de Argón*: la ciudad como océano y el barrio conocido y habitado como isla asediada por el mar. Sin embargo, esta vez Terminal Progreso resulta ser una isla mucho más radical que el barrio de San Lorenzo por su inherente calidad marginal en la geografía de la urbe. Es a la vez una isla y una orilla; una isla en cuanto a que en su espacio se desarrolla el género de vida que se describe en la novela y en sus fronteras se mueven los flujos incomprensibles de la urbe y una orilla gracias a su doble naturaleza de frontera entre el campo y la ciudad y entre la tierra y las aguas de Xochimilco. La académica Sarissa Carneiro describe muy bien la situación de este barrio y sus posibles significaciones en la novela en un artículo que se titula “La (pos)moderna Tenochtitlan: notas sobre la ciudad en *Materia dispuesta* de Juan Villoro”:

En plena era globalizada y descentrada, *Materia dispuesta* invita a mirar la orilla, el borde, la periferia, “Terminal Progreso” entre los años 60 y 80. Así, más que un simple hacer memoria del pasado, Villoro pareciera estar preguntándonos hasta qué punto las ciudades latinoamericanas son ciudades globales y hasta qué medida se ha desvanecido la jerarquía centro-periferia en nuestro paisaje urbano o en la aldea global de la que se supone somos parte.

Frente al problema de la desterritorialización, Renato Ortiz propone una nueva configuración del espacio como conjunto de planos atravesados por líneas de fuerza con tres dimensiones simultáneas: las historias locales, las historias nacionales y la mundialización, todas existentes en la medida en que son vivencias de lo cotidiano (62). La vivencia de Mauricio en su niñez y adolescencia, es la de vivir en el límite de la ciudad, en la “orilla de la nada” (31), “en espera del rescate” (38), en un “planeta abandonado”, “borde nunca rebasado de la ciudad” (29), lugar de los *desechos*.

En la línea de Deleuze podríamos decir que si hoy, Terminal Progreso, la última estación del tranvía, es donde termina, pero también hasta donde llega el progreso y la modernidad. Desde allá, a “medio camino entre el feudalismo y la primera industria” (180), Mauricio escucha la ciudad vibrando, eléctrica (28) en vertiginoso crecimiento. (Cameiro, 2011: 295)

Sobre el descentramiento de las ciudades posmodernas y, sobre todo, de las megalópolis como Tokio o la Ciudad de México ya hemos hablado anteriormente, citando un artículo que el propio Villoro escribió a propósito de la comparación de las diferentes urbes con masas acuáticas, en particular océanos cuya verdadera existencia no radica en sus lugares –entendidos como sitios específicos provistos de significado– sino en los traslados –los flujos y corrientes– que las recorren. Son realidades determinadas por el tránsito. Terminal Progreso se encuentra localizada precisamente al final de estos tránsitos urbanos. Esto la convierte en una orilla indiscutible.

En la novela, esta sensación doble de isla y orilla nos es espléndidamente descrita por Mauricio en un momento en el que expresa su nostalgia por la presencia de Pancho, su mejor amigo de la infancia, a cuya sombra siempre vivió. Los separa un hecho muy poco ortodoxo. Ambos niños juegan con la ambigüedad sexual y gravitan en torno a un vulcanizador a quien Mauricio identifica con la figura, justamente, de Vulcano y que está, por lo tanto, firmemente vinculada con el fuego. La ruptura de los límites entre este personaje y Pancho los conduce a un momento de confusión y alejamiento. Durante este periodo, Mauricio se queja:

Esta etapa de celos y despecho significó, entre otras cosas, abandonar nuestras fantasías de náufragos. Veíamos un programa de televisión sobre un grupo de sobrevivientes en una isla desierta, los aparatos rescatados del naufragio eran comparables a la incipiente tecnología de Terminal Progreso, pero sobre todo nos identificábamos por estar a la orilla, en espera del rescate. Para los náufragos la vida se hallaba lejos, en las voces crujientes que a veces llegaban al radio de onda corta; para nosotros, en los resplandores mercuriales que avistábamos desde la azotea, aferrados a las jaulas para colgar la ropa.

Al apartarme de Pancho dejé de confundir las antenas distantes con los mástiles de los barcos que venían a salvarnos. La ciudad que durante los últimos meses había adquirido una condición marina, empezó a volverse subterránea. (Villoro, 1997: 38)

Es curioso cómo el estado de ánimo de Mauricio determina la condición acuática o subterránea de la ciudad. Los personajes de Villoro siempre están esencialmente identificaos con el espacio y, sobre todo, con la Ciudad de México. Llama la atención como, en sus juegos, los niños se vivían como dos náufragos arrojados a una isla en la que, a la vez, prepondera la sensación de orilla, de vivir arrojados y a la espera de un rescate. Esto contrasta, sin lugar a dudas, con la sensación de seguridad que la “isla” del barrio de San Lorenzo proporcionaba a Fernando Balmes, cuyo principal reto es cruzar el puente que lo lleve lejos de ahí y fuera de sí mismo. La marginalidad de Terminal Progreso no es un valor ni una comodidad como lo es esa especie de encierro en sí mismo del barrio donde se encuentra asentada la clínica de ojos de *El disparo de argón*. Quizás esto radica en que, al ser un barrio central, San Lorenzo participa en verdad de la identidad de la urbe y la representa, mientras que Terminal Progreso está condenada a una tensión constante en el filo del devenir que no puede resultar ni cómoda ni acogedora.

En esta línea, otro fenómeno muy interesante que señala Carneiro en la cita anterior y que forma parte integral de la sustancia significativa de este barrio inventado por Villoro es la desterritorialización y reterritorialización constante a la que está sometido. Es la ciudad, pero no acaba de serlo; es el lago, pero se seca. No termina de convertirse en tierra, y, sin embargo, los vestigios de roca de la ciudad antigua emergen constantemente de sus fondos, contrastando con las torres eléctricas que lo pueblan. Se viste y se despoja de su identidad constantemente. En este sentido, Terminal Progreso es la metáfora espacial para el estado del alma de Mauricio que no puede dejar la infancia o la adolescencia, que no se define sexualmente, que a todo permanece abierto, incluso a la profesión que ejercerá, y todo lo experimenta. Terminal Progreso es, al final, la metáfora de la “materia dispuesta”.

Y existe un último elemento en la novela, que hemos rodeado con anterioridad no solamente hablando de la obra de Juan Villoro sino, ya desde antes, en el análisis del poema “Acrosomas” de José Emilio Pacheco, que se manifiesta también metafóricamente afín a esta estética de lo limítrofe, de lo constantemente en el filo del devenir y es central en el tejido de *Materia dispuesta*: el ajolote. Si Terminal Progreso es la imagen espacial del alma de Mauricio, el ajolote es una especie de nahual del protagonista. Un nahual es, en la cultura mesoamericana, y particularmente en la azteca y la maya, aunque en ésta última se le llame “chulel”, un concepto espiritual que se

asemeja en su significado a “interior” u “oculto”. En estas culturas, se cree que cada individuo, desde el momento mismo de su nacimiento, tiene asignado el espíritu de un animal que le sirve de guía y protector. Estos entes, llamados nahuales, usualmente se manifiestan de manera onírica, en la forma de cierta atracción por el animal que nos ha sido asignado, o con la posesión de una o varias de sus características. Así, por ejemplo, una persona cuyo nahual fuera un cenizote podría poseer una voz privilegiada y estar inclinada al canto.

Pero no todos los contactos con los nahuales son sutiles: se cree que muchos brujos y chamanes poseen un vínculo estrecho y consciente con los suyos que les proporciona una serie de poderes. La aguda visión del águila, el olfato del perro o la agilidad del ocelote se convierten en herramientas de estos hechiceros e, incluso, es una creencia popular que los brujos más poderosos pueden tomar la forma de su nahual.

En el caso de *Materia dispuesta*, el contacto que Mauricio mantiene con su supuesto nahual –hay que recordar que soy yo y no Villoro quien ha dicho que podría serlo– no alcanza los niveles más intensos; sin embargo, el protagonista de la novela comparte con él muchas de sus características y el animal aparece constantemente a lo largo de su historia, marcándola y otorgándole sentido.

El ajolote o *axolotl*, monstruo de agua (*atl*: agua; *xolotl*: monstruo, perro) no es, de ninguna manera, un animal elegido al azar o sin peso tradicional y significativo. Por el contrario, este anfibio tiene profundas connotaciones en el contexto de la identidad mexicana –y, sobre todo, en la de la Ciudad de México– y ha aparecido en múltiples ocasiones en la mitología, la literatura¹⁸ y diversos ensayos filosóficos. Se trata de un tipo de salamandra con cuatro extremidades cortas y una larga cola que, en total, mide entre 20 y 30 centímetros, aproximadamente. Es originario de los lagos del Valle de México, más precisamente de las aguas de Xochimilco, en donde tiene lugar la narración que nos ocupa. Este animal, como he mencionado antes, puede reproducirse tanto en estado larvario como adulto, es decir, es una especie neoténica. Hoy en día se encuentra en peligro de extinción.

¹⁸ Es imposible hablar de la figura del ajolote sin referirse al cuento de Julio Cortázar, “Axólotl”, al poema de Octavio Paz “Salamandra” o, incluso al ya citado poema de Pacheco “Acrosoma”. Todos los anteriores son influencias que Villoro reconoce en su literatura.

La importancia del ajolote en la cultura de la Ciudad de México se remonta a la mitología azteca. Espero que se me perdone la larga cita que estoy a punto de introducir, sin embargo, me parece interesante que sea el propio Villoro quien nos relate su origen a través de un fragmento que escribió para hablar de la obra del pintor Brian Nissen:

La cosmogonía prehispánica registra un momento de intenso dramatismo en que los astros se detuvieron y el viento no soplabla. El cosmos vivía en paréntesis. Para reactivar la vida, los dioses se reunieron en Teotihuacán. En un gesto de desesperación sagrada, acordaron suicidarse. Entonces surgió un disidente. Fray Bernardino de Sahagún lo relata en estos términos: “Dícese que uno llamado Xólotl rehusaba la muerte.”

El dios reacio era gemelo de Quetzalcóatl. Con fría lucidez, argumentó que el sacrificio sucedería en vano. Tuvo razón. Los dioses se aniquilaron sin que soplara el viento.

El clarividente Xólotl es un dios conflictivo. Mostrar lucidez en contra de la mayoría no otorga prestigio. En consecuencia, el gemelo oscuro de Quetzalcóatl adquirió una reputación incierta. De acuerdo con Roger Bartra, fue visto como “un numen ligado a la muerte y a las transformaciones”. Perduró como una deidad ambigua: el dios ajolote.

En aquel congreso de Teotihuacan, Xólotl, que amaba la vida, cayó en pecado de indisciplina. Para preservarse, escogió una zona intermedia, entre la tierra y el agua. Fue, como el ajolote al que dio nombre, un ser inmaduro, en permanente estado larvario, temeroso de mutar en estable salamandra.

No es casual que esta criatura, que al decir de Bartra representa la vacilante identidad del mexicano, haya atrapado la atención de Brian Nissen, quien ha dedicado su trayectoria plástica a reinventar las posibilidades del agua. Una de sus mejores piezas es un extranjero de la naturaleza, el ajolote blanco que creó para Roger Bartra.

El axólotl era visto por los antiguos mexicanos como un “juguete” o un “monstruo” de agua. Aunque opuestas, ambas interpretaciones ayudan a definir los trabajos de un pintor encandilado por el océano, las mareas, el fluir líquido de los colores y la voluntad de avanzar contra corriente. (Villoro, 2012)

Ya una vez las consideraciones de Villoro sobre Onetti nos ayudaron a iluminar su propia obra. Aquí ocurre lo mismo. Es curioso –y, de alguna manera, natural- cómo este escritor, al hablar de los escritores y artistas que le apasionan, suele arrojar luz sobre sí mismo y sus creaciones. En el fragmento que acabo de citar podemos darnos cuenta de la fascinación que ejerce sobre este autor la figura del ajolote y de en qué lugar lo sitúa en términos de simbología. Para Villoro, Xólotl, el ajolote, es un dios lúcido, que va a contracorriente, ambiguo, vacilante, indisciplinado, pero injustamente subestimado: ama la vida y por eso decide quedarse en un estado intermedio entre la tierra y el agua, no mutar, rehuir la muerte y la definición, que en mucho se parecen.

Estas son, sin duda, características del personaje principal de esta obra de Villoro que, a primera vista, puede resultarnos un ser detenido, sin capacidad de evolucionar, y que, sin embargo, posee una sensibilidad, una lucidez y un amor por la vida que resultan notables. El último párrafo de la cita podría aplicársele también, literalmente, al autor mexicano que es un escritor –como Nissen un pintor- “encandilado por el océano, las mareas, el fluir líquido [de su ciudad natal, podríamos añadir,] y la voluntad de avanzar contra corriente”, es decir, que es un creador muy apegado a las imágenes del agua.

El texto también nos revela que Villoro, a pesar de protestar constantemente contra los estereotipos de la mexicanidad, siente un apego profundo por la mitología azteca y su simbología. En *Materia dispuesta* nos encontramos con el trasfondo del dios Xólotl, pero en *El disparo de argón*, en la simbología de la clínica, se nos aparece, sobre todo, el dios Tezcatlipoca, de quien hablaremos cuando analicemos las imágenes de aire de la urbe en este escritor.

Roger Bartra y su libro *La jaula de la melancolía* es un referente que tampoco podemos perder de vista, ya que su presencia tanto a lo largo de las reflexiones de Villoro como en la médula de algunas de sus creaciones literarias –sobre todo esta novela- es más que evidente. La obra de Bartra es una reflexión crítica sobre la cultura mexicana contemporánea, una puesta en abismo de sus lugares comunes y sus espejismos a través de la figura del *axolotl*, que desde hace siglos ha sido sujeto de “mexicanización” y susceptible a representar las facetas más aclamadas de nuestra identidad. Según la crítica Tamara Williams, en *Materia dispuesta*,

La introducción del ajolote como una especie de tótem del protagonista, así como la correspondencia intertextual entre la obra del eminente sociólogo mexicano, probablemente no es gratuita, sino paródica. Si esto es correcto, al parodiar el ensayo socio-político de Bartra, Villoro genera un comentario metaficticio y auto-referencial implícito que subraya la intencionalidad de su novela. En efecto, la narrativa de Mauricio tiene mucho en común con el estudio de Bartra, cuyo objetivo es rastrear el punto débil en los estudios sobre “lo mexicano”, que desde la Revolución de 1910 hasta ahora han logrado construir la expresión de “una cultura política hegemónica que se encuentra ceñida por el conjunto de redes imaginarias de poder, que definen *las formas de subjetividad* socialmente aceptadas, y que suelen ser consideradas como la expresión más elaborada de la cultura nacional”. (Williams, 2011: 346-347)

El elemento paródico tanto para con la propia identidad mexicana como con la obra de Bartra es clave, lo hemos visto ya. Sin embargo, hay que ir poco a poco. Volvamos a la novela. El ajolote es una presencia continua y muy acentuada a lo largo

de la narración y está tan identificada con Mauricio Guardiola como con la ciudad en la que habita. Ocupa un lugar en el discurso que se asemeja a su naturaleza: híbrido. Por un lado, forma parte del discurso de la mexicanidad en torno al cual se ironiza; por otra, su renuencia a ser lo salva y lo instala del lado de la ambigüedad y la ironía. La primera vez que se menciona, es el arquitecto Jesús Guardiola, con ayuda de las muy mexicanamente icónicas láminas de José María Velasco, quien explica su existencia:

En las cátedras de sobremesa supimos que el ajolote *Siredon tigrina* había escogido nuestra colonia para salir al mundo. Mi padre nos mostró un par de láminas del célebre paisajista José María Velasco que ilustraban la metamorfosis del ajolote en salamandra. (Villoro, 1997: 44)

Lo curioso es que Jesús Guardiola siempre estuvo a favor de la metamorfosis del ajolote. En alguna ocasión, le dice a Mauricio que sólo los mejores consiguen convertirse en salamandras y que es tan difícil que uno lo haga como el convertirse en un verdadero hombre –entiéndase, como él. Para Mauricio, en cambio, el periodo de ambigüedad, la capacidad de prolongarla, es quizá lo más interesante. En palabras de An Van Hecke,

El padre de Mauricio le avisaba que “los ajolotes podían mutar, no todos, sino los escogidos. Yo tenía que vigilarlos, cuidar la temperatura del agua, revisar que siguieran siendo tres” (85). Así como el niño no quiere que sus ajolotes se transformen en salamandras, él tampoco quiere transformarse en hombre. En términos del padre, y de acuerdo con el ideario del machismo mexicano, sólo “los escogidos” se transforman en hombres. También el tío Roberto establece explícitamente la relación entre el ajolote y la adolescencia. Este tío es miembro de la sociedad Quinto Sol, un grupo esotérico o teosófico fascinado por la leyenda de Quetzalcóatl, y le enseña a su sobrino Mauricio la importancia del ajolote: “Su mente de safari se entusiasmaba con los dioses animales y le otorgaba al ajolote muchas posibilidades simbólicas. Lo híbrido, lo anfibio era algo que yo debía entender por ‘cursar la adolescencia’” (144). (Van Hacke, 2009)

Así, el ajolote, para el protagonista, está siempre vinculado con la frontera entre una cosa y otra, una frontera que para él, en los términos en los que plantea su existencia, resulta totalmente deseable. Es la encarnación de la disponibilidad y la hibridez. En la cita anterior lo vemos vinculado directamente con la adolescencia que se niega a transformarse en juventud adulta. En otros momentos, lo encontramos relacionado con la ambigüedad sexual. Mauricio nos narra algunas de sus experiencias infantiles:

Las mujeres suaves seguían lejos de mi interés, por lo demás, en Terminal Progreso las niñas no salían de sus casas y las únicas piernas que se acercaban a las mías eran las de los amigos, llenas de costras y manchas de merthiolate. Exhaustos, sudorosos después de correr sin ningún propósito, escogíamos un claro entre los árboles y nos acariciábamos con dedos terrosos y uñas mordidas. En las tardes de lluvia nos

desnudábamos para jugar al “elefantito”. Desfilábamos en círculo, tomados de nuestras trompas. Estas rondas, de una irrecuperable tristeza zoológica, terminaban con masturbaciones en algún arroyo; las gotas de semen se hundían como crías albinas de los ajolotes. (Villoro, 1997: 75)

Durante la niñez, Mauricio es básicamente homosexual. Sus incursiones en el terreno erótico, hasta bien entrada una juventud madura, se dan, sobre todo, con hombres. Y, sin embargo, nunca siente la necesidad de definir una postura con respecto a su sexualidad, no se preocupa, en ningún momento, por “el sentido común como asignación de identidades fijas”, como lo llamaría Deleuze (1989: 27). Y aunque, en realidad, al pasar el tiempo, comienza a interesarse en las mujeres, primero de manera vaga y, después, más consistentemente, llama la atención la completa naturalidad con la que esto ocurre sin que, de ninguna manera, se implique que su identidad sexual se ha convertido en una categoría fija. En la lluviosa memoria que acabo de citar – los recuerdos muchas veces están cubiertos de agua- se describen los juegos infantiles que iniciaron en la sexualidad al protagonista de la novela y las imágenes están muy vinculadas con la figura de los ajolotes que siempre lo acompañaban. Es como si aquellas gotas de semen que seguían a esas masturbaciones grupales y casi inocentes simbolizaran, justamente, un estado de transición borrosa, la semilla de algo muy pálido y diluido, con escasas posibilidades, pero latente. “Las mujeres suaves seguían lejos de mi interés”, nos dice Mauricio y, quienes hemos leído la novela, sabemos que le interesarán, que terminará por enamorarse de una de ellas.

Sin embargo, no hay ninguna prisa y ninguna ansiedad de definición y, menos aún, por pertenecer a la categoría de “macho mexicano” tan bien representada por su padre. Y esta manera de ser en el mundo se refleja sin ninguna duda en la relación que Mauricio mantiene con su ciudad y, sobre todo, con el fragmento de territorio, el barrio que tan bien representa estos y otros aspectos suyos. En palabras de Sarissa Carneiro,

Al rechazar el modelo de *masculinidad hegemónica*, Mauricio se apropia del *espacio urbano* en un sentido *no falogocéntrico*. Con esta afirmación recojo la idea de que espacio y género, como señala María Inés García, “se entrelazan siendo imposible su separación: los cuerpos en su devenir requieren de un espacio de existencia, espacio que les da su sello y su marca y, al mismo tiempo, esos cuerpos construyen la historia del suelo que habitan,” (49) (Carneiro, 2011: 297-298)

Así, el cuerpo ambiguo, no falogocéntrico, de Mauricio estaría construyendo la historia de Terminal Progreso, un territorio dispuesto y abierto, por un lado, y eternamente en espera de metamorfosis, por el otro. Un poco más adelante, en una

escena de tintes casi perturbadoramente orgánicos, el ajolote vuelve a vincularse con Mauricio en un nivel similar, aunque quizás más cercano al cambio:

En lo que llegaba el fin de cursos, sumía los dedos en la pecera, rozaba los cuerpos fríos que flotaban sin gracia, prehistóricos, inalterables, estudiaba sus ojos cristalinos, sus manos torpes, la aleta superior que medía diez, doce centímetros.

Una tarde saqué a pasear un ajolote en una bolsa de hule llena de agua. Encontré a Eduarda Ramos Nielsen recargada contra una barda.

-¿Qué llevas?- preguntó.

Iba a acercarle la bolsa para que le diera asco pero en ese momento la sangre le escurrió de la nariz. Una gota cayó sobre mi zapato.

-Perdón- Eduarda me pidió que abriera la bolsa, ahuecó la mano y me mojó el empeine hasta dejarlo hecho un desastre.

Regresé a la casa, con el molesto rechinido de mis pasos nones. Al secar mi zapato, el olor a toalla húmeda me trajo una época que ya no existía y también, de un modo incalificable, la promesa de una piel futura. Pensé en Eduarda sangrada, en Verónica dormida, en la desconocida de la jeringa. (Villoro, 1997: 86-87)

Todo en este fragmento habla de la espera de una transformación inminente. En el quieto tiempo en el que abre, parece que Mauricio, al introducir la mano en su pecera de ajolotes para tocarlos, se acariciase otra vez a sí mismo con parsimonia, que continuase identificado con una cría diluida y albina de un animal que jamás devendrá nada. Todo se siente inmemorial e inalterable y, sin embargo, al salir con un ajolote a pasear, el niño se topa con Eduarda, su nueva vecina, que lo mancha con su sangre, cuyo olor le trae la promesa de una piel futura. Ante su mente, casi como un enigma, comparecen las mujeres-niñas que hasta ese momento han formado parte de su vida, todas a partir de imágenes corporales vinculadas con la enfermedad: Verónica con su coma, Eduarda con la sangre que le brota de la nariz, la desconocida poseedora de una jeringa. Es de nuevo el erotismo de Villoro, ligado a los padecimientos y defectos físicos, que vuelven al cuerpo más real y más presente.

Roger Bartra aborda el ajolote de numerosas maneras y desde muy diversos puntos de vista. Al estudioso le interesa explorar la enorme plasticidad de la imagen de este animal tanto de manera sincrónica como a lo largo de los tiempos para aprovechar así las múltiples caras que nos presenta en sus posibilidades de exploración de la situación del mexicano con respecto a identidad. Dos de las aproximaciones de Bartra a este anfibio lo enlazan con la temática sexual. La primera, "*Vulvam habet...*" es un pequeño apartado de *La jaula de la melancolía* que explora teorías zoológicas sobre la

vulva del *Ambystoma tigrinum* que, de acuerdo, con algunos científicos, sería escandalosamente similar a la vulva humana. Nos habla, por ejemplo, de Francisco Hernández, médico del siglo XVI que hiciera la primera descripción científica del ajolote y de cuando Clavijero lo aborda desde un punto de vista historiográfico doscientos años después:

Francisco Hernández causó no pocas confusiones a los biólogos, no sólo por su culpa sino por la de sus traductores. Hernández señaló que el axolote “tiene vulva muy parecida a la de la mujer, el vientre con manchas pardas... Se ha observado repetidas veces que tiene flujos menstruales, y que comido excita la actividad genésica...” [...]

Cuando Clavijero, en el siglo XVIII, escribe en su *Historia antigua de México* dice del axolote que “su figura es fea y su aspecto ridículo”. Y agrega: “Lo más singular de este pez, es tener el útero como el de la mujer, y estar sujeto como ésta a la evacuación periódica de sangre...” (Bartra, 2005: 129-130)

Estas teorías, sobre todo la que involucra las posibles menstruaciones del ajolote, fueron refutadas después por científicos franceses que se enorgullecieron, además, de que el tan cantado batracio pareciera tener mayor facilidad para mutar en salamandra en tierras europeas. Sin embargo, a pesar de haber sido tildadas de científicamente falsas, las asociaciones del ajolote con la vagina femenina, la fertilidad y los ciclos menstruales continúan imaginariamente vigentes. Sin duda, éste es el trasfondo de la imagen de Eduarda manchando de sangre a Mauricio mientras éste carga al animalillo. Y, sin embargo, híbrido como es, el axolotl no sólo soporta connotaciones femeninas. Una leyenda ampliamente difundida, que Bartra menciona tan sólo unas páginas adelante, reza que los ajolotes se introducen en las vaginas de las mujeres y que la única manera de sacarlos es introducir a la afectada en una tina llena de leche. Ahí, el ajolote es evidentemente fálico, evocación que lo vincula más fácilmente con las escenas homoeróticas de la infancia del protagonista. Se trata, entonces, sin duda, de un animal hecho de una materia informe y, por lo tanto, muy plástica. La plasticidad y la capacidad de transformación forman su médula significativa; un animal de agua y de tierra –idéntico al moldeable barro –, en el sentido que Bachelard usa del término y que hemos discutido con anterioridad al hablar de la constitución natural de Terminal Progreso, el imaginario sitio en el que se aloja y se refleja.

Esta potencia de ser como núcleo hace que el ajolote se niegue, en efecto, a ser. Es otra vez Roger Bartra quien en su estudio lo ilustra maravillosamente, poniendo esta tendencia, además, en evidente paralelismo con la realidad del mexicano. El sociólogo nos dice:

Siempre me han fascinado las primeras palabras del ensayo de John Womack sobre Emiliano Zapata: “Este es un libro acerca de unos campesinos que no querían cambiar y que, por eso mismo, hicieron una Revolución. Nunca imaginaron un destino tan singular”. En esto los axolotes son iguales que los campesinos de Morelos; su resistencia a metamorfosearse en salamandras los obliga a una maravillosa revolución: a reproducir infinitamente su larvario primitivismo. (Bartra, 2005: 61)

Y, durante un buen rato, en la novela de Villoro, su personaje se aferra a esta figura del ajolote y a resistir la renuncia de sus posibilidades abiertas, de su materia completamente dispuesta; se rebela, pues, ante el devenir. Sin embargo, como ocurre con Fernando Balmes en *El disparo de argón*, el momento de reclamar su verdadero ser –quizás no el de una salamandra ortodoxa ni anquilosada, pero sí un ser que le corresponde- le llega a Mauricio que, poco a poco, se siente dispuesto a encarnar una especie de destino, aunque éste no se encuentre en la definición sexual –y menos hasta el estereotipo- o en la selección de una profesión “exitosa”, sino, quizás, en los profundos sentimientos y consciencia de sí mismo y en el descubrimiento de los verdaderos lazos con los otros.

Mauricio nos anuncia que espera salir de su larvario primitivismo. En un punto de la novela, posterior al anuncio de que las “mujeres suaves” aparecerán en su vida, el niño se confiesa, hablando de su marcada propensión a preferir las toallas suaves –y no rugosas, como su padre- y los alimentos dulces que lo hacían engordar y lo convertían en una materia más rotunda y maleable:

Tal vez se trataba de un desarreglo de la edad. Mamá solía decirme: “pronto te va a gustar lo salado”. Crecer era abandonar los dulces que me engordaban. Incluso los ajolotes apoyaban su teoría: al remojarlos en agua salada tenían más posibilidades de mutar en salamandras. Secretamente yo también esperaba la mañana en que unas galletas duras me interesaran más que la mermelada. (Villoro, 1997: 95)

El súbito interés por un alimento sobrio y salado podría anunciar o propiciar el crecimiento de Mauricio como el agua salada, contraria al hábitat de los ajolotes parecía promover su metamorfosis. El ajolote, profundamente relacionado con la adolescencia, desde el punto de vista de An Van Hache, “Para Mauricio, [...] se convierte hasta en su “modelo evolutivo” (123)”. (Van Hacke, 2009: 46) Y un hecho mucho más fuerte y relacionado con la evolución marca la desaparición de los ajolotes en la novela y, con ellos, el anatema de lo híbrido y embrionario. Alrededor del tercer capítulo, las circunstancias comienzan a tirar de Mauricio para sacar alguna fuerza de su flaqueza y, un día, habiendo encontrado a su madre desmayada en medio de la sala –es importante el debilitamiento de la madre para la conversión de un niño en hombre-, “En su regazo,

tal vez atraída por el calor del cuerpo o el diseño vegetal del vestido, reposaba una húmeda salamandra”. (Villoro, 1997: 124)

Si bien, a estas alturas de la novela, la evolución de Mauricio no ha concluido, comienza a anunciarse de manera dramática. Hasta ese momento todos los ajolotes habían permanecido en estado larvario, como él. Uno ha cambiado y descansa en el vestido vegetal de la madre lánguida, como una especie de parto monstruoso. En palabras de Tamara Williams,

Tanto el ajolote, que vive en peligro de extinción en los fondos enturbiados de lo que fueron los jardines flotantes de Xochimilco, como Mauricio, que sobrevive a la aridez socio-psicológica de una familia disfuncional en la periferia de la metrópoli mexicana, languidecen ocultos, pasivos y aparentemente estáticos, en la espera de la adversidad que los libere de su estado larvario y los lleve al sacrificio transformándolos en salamandra, es decir, y aquí se alude a Borges y su *Manual de zoología fantástica*, “en el batracio que es también el animal fantástico que vive en el fuego”. (Williams, 2011: 346-347)

Tal vez, en efecto, cambiar para encontrarse consigo mismo signifique cambiar de elemento, dejar de ser una criatura de agua y tierra para convertirse en una de fuego. Hay que estar dispuesto a suceder. En el caso de Mauricio, la transformación final, la conclusión de un largo proceso de indecisión y de hibridez, la determina el temblor de 1985, que sucede cuando él tiene 28 años. Con esta sacudida, gran parte de la Ciudad de México se vino abajo y el personaje de Villoro se ve en la situación, como tantos otros capitalinos, de sacar a sus congéneres de debajo de los escombros con sus propias manos. Esta toma de poder frente a un movimiento tal del destino se conjuga con su enamoramiento de Verónica, la chica que quedó en coma en su infancia y que, al final de la novela, levanta piedras junto con él, para llevarlo un paso adelante y convertirlo, finalmente, en sí mismo, aunque aquello no signifique abandonar su antigua flexibilidad, sino asumirla activamente. El terremoto del 57 sacó a Mauricio de la colonia Roma, en el centro de la ciudad, hacia un terreno híbrido y exiliado y el del 85 lo devolvió ahí mismo, a rescatar el fragmento de ciudad en donde nació, fuera de las lagunas marginales, a la tierra viva y palpitante, como si lo hubiera devuelto a lo central y lo sólido, pero esto lo analizaremos con mayor profundidad cuando nos detengamos en las imágenes terrestres.

Finalmente, para concluir el análisis de la presencia del agua de la Ciudad de México en la obra de Juan Villoro, hablaremos de un texto de media distancia –como lo ha bautizado Jorge Volpi- o *nouvelle* publicada por primera vez en agosto de 2004 en la

Revista Letras Libres, pero que no adquirió forma de libro sino hasta 2008, gracias a la editorial argentina Interzona, y un año después en México bajo el sello de Almadía. Se trata de *Llamadas de Ámsterdam*, quizás el texto más enfáticamente espacial que haya escrito este autor, aunque, en realidad, se trata de una sobreposición de espacios reales y simbólicos, de una serie de heterotopías identificadas bajo el nombre de Ámsterdam (ciudad, calle y sueño) que refleja una historia de amor sin estruendos ni llantos ni violines que es, de cualquier manera, profunda y conmovedora. El narrador mismo define su relato, los retazos de memoria que van cayendo sobre los hechos, como una especie de mapa de la relación de Juan Jesús –desde cuyo punto de vista, pero en tercera persona, está narrada la historia- y Nuria en varios momentos.

El teléfono, un objeto cuyo esoterismo solemos pasar por alto, que disuelve las distancias y abre, tras su timbre, en un espacio la posibilidad de irrupción de otro, es el hilo conductor del relato. Una llamada inicia esta *nouvelle* y otra la cierra; sin embargo, no son las únicas a lo largo del texto, que está tejido con ellas. La pareja que protagoniza la historia lleva siete años de separación cuando inicia el relato. Es Juan Jesús, un pintor fracasado, un hombre que se vive a sí mismo como gris –otro de los personajes aparentemente mediocres de Villoro- quien concentrará el punto de vista de la narración de su amor mal logrado. Es él quien realiza todas las llamadas, desde una caseta telefónica sobre la calle de Ámsterdam a Nuria, su ex mujer, para indagar sobre su vida cuando se entera que ella ha vuelto a México tras una larga estancia en Nueva York.

La caseta telefónica desde donde la llama Juan Jesús está en la calle donde ella vive ahora con su nuevo marido, Ámsterdam. Esta calle tiene la particularidad de ser, como la novela, como el tiempo de los amantes, como el eterno retorno de la memoria y las intrusiones de otras épocas y lugares, de forma circular. Esta singular traza se la debe esta vía a su pasado de pista hípica en el Hipódromo de la Condesa, donde se celebraban las carreras de caballos de la Condesa de Miravalle, descendiente del linaje de Moctezuma, el último emperador azteca. No solamente su traza es peculiar, sino que, enclavada en la Colonia Hipódromo Condesa, adyacente a la Colonia Roma y la Colonia Hipódromo, está rodeada por una gran área de calles que llevan nombres de localidades mexicanas. Así, su nombre de ciudad europea, la vuelve una especie de errata o anomalía que detona un traslado mental ideal para la trama de la novela.

En la retrospectiva que hace Juan Jesús, nos enteramos de que, hace años, la pareja vivía en un departamento y compartía una vida tranquila y feliz. Él, siempre desconfiado de poder avanzar en su carrera de pintor, recibe la noticia de que le han concedido una beca para ir a estudiar pintura a Ámsterdam, Holanda. Nuria accede inmediatamente a acompañarlo y a renunciar a su trabajo y demás compromisos, aun cuando ella es más exitosa que él y percibe mayores ingresos. La época de preparar el viaje hacia dicha ciudad resulta una de las más felices para ambos. El departamento se vacía, pues envían sus cosas y ellos, de alguna manera, están ya lejos con ellas y con la ilusión, en un mundo apartado del contexto que los envuelve, y juntos. El amor, en este momento, se ubica en una especie de espacio más allá del espacio real, en la idealidad. Sin embargo, una triste noticia cambia los planes. El padre de Nuria enferma de leucemia y, al ver la desesperación con la cual ella afronta esta noticia, Juan Jesús sabe que, si ella renunció tan fácilmente a todo por seguirlo, su obligación es renunciar a la beca y dejar que Nuria pueda acompañar a su padre durante la enfermedad.

Sin embargo, en otro de los motivos recurrentes de la literatura de Villoro – como comentamos antes, cuando analizábamos el relato “Después de la lluvia”-, la agonía del padre absorbe a Nuria en una especie de complejo de Elektra fundido con la muerte. La muchacha se convierte en la enfermera constante de su padre y toda su atención, su afecto y su persona se ven desviadas de la persona de Juan Jesús. Aquello termina en una separación triste, sin demasiados aspavientos, en un divorcio silencioso en el juzgado de Coyoacán que sume a Juan Jesús en una soledad prolongada. Él sabe que, tiempo después de la muerte de su padre, Nuria se va a vivir a Nueva York. Todo contacto entre ellos se interrumpe. Años después, un amigo le informa que ella vive en la calle de Ámsterdam con su nuevo marido y le da su teléfono. Juan Jesús no puede evitar pensar en lo irónico que es que Nuria viva en una calle con ese nombre. Va a pararse afuera de su ventana y se atreve a hablarle por teléfono. Sin embargo, cuando ella pregunta de dónde llama, él le responde que desde Ámsterdam- sin mentir del todo-, haciéndola creer que se ha ido finalmente con una beca a la ciudad a la que querían ir juntos. Así, las llamadas se suceden una a otra, por la tarde de ella, desde una pretendida madrugada llena de niebla y viento en Europa, pero siempre desde la misma caseta, con Juan Jesús en frente de la casa de Nuria, hasta que una vez, en la séptima llamada, cuando ella no está, Andrew, el nuevo marido confunde a Juan Jesús con el fumigador y lo deja pasar a inspeccionar la casa. Él, así, tiene la oportunidad de penetrar realmente

en el nuevo espacio de Nuria, de mirar su vida, sus cosas, sus recuerdos y sus olvidos, los restos de su presencia en la vida de ella y siente una profunda desolación cuando sale del edificio. De esta manera, en el transcurso de las llamadas, la antigua pareja habita el mismo Ámsterdam físico en la Ciudad de México; Juan Jesús habita en la cabeza de Nuria un Ámsterdam europeo y ambos, en el momento mismo de hablar, vuelvan a habitar el Ámsterdam de sus sueños, en el que fueron felices. Así, la calle de Ámsterdam, el espacio concreto que alberga todas sus conversaciones, se transforma por la vía del teléfono, que permite la irrupción de distintos planos de realidad en un mismo momento, en una especie de heterotopía de toda la relación, un espejo en el que se concentra todo lo vivido y lo no vivido, la nostalgia, la posibilidad cortada, la memoria.

Ésa es la trama de la novela de Villoro, una simple pero profunda, sin melodramas, pero intensa en sus matices emocionales, fuertemente ligada a los espacios reales y los imaginarios. En ella, como en el resto de las narraciones que hemos analizado, la ciudad es una presencia constante y, como en “Después de la lluvia” y en *El disparo de argón*, la lluvia en la urbe es una figura inseparable de la trama y los significados del texto.

En primer lugar, este fenómeno climático está fuertemente ligado a la identidad de Juan Jesús. Lo acompaña siempre y parece ser una especie de disolvente de su personalidad y sus posibilidades, como si se empeñara en hacer énfasis en su grisura. Cuando él emprende un pensamiento retrospectivo para evaluar lo ocurrido con Nuria, el narrador nos cuenta que él mismo encuentra consuelo en pensar que su fracaso fue obra suya:

A la distancia, le gustaba suponer que él hizo todo para fracasar rápido, como si anticipara futuros daños con un sagaz instinto. Nuria lo quería con misteriosa aquiescencia, como si lo amara a pesar de algo; aceptó su silueta descompuesta y empapada en su departamento de La Condesa como la magnánima capitulación del bienestar ante el desorden. A él le pareció un milagro estar ahí, escogido por el azar, del mismo modo en que diez años después odiaría ser *aceptado* por ella. (Villoro, 2009: 8)

El ser de Juan Jesús contrasta con el de Nuria. Ella lo acepta o lo acoge – simbolizada en la armonía de su departamento- en un espacio ordenado y cálido y él representa el caos y lo desvalido y estas características se translucen a través de su “silueta descompuesta y empapada”, llena de lluvia, proveniente de ella.

Y, sin embargo, esta identificación se agudiza tanto en su intensidad como en sus implicaciones. En el seno de su familia, Nuria se identifica con su padre. En torno a él gravitan ella y sus hermanas. La madre, sin embargo, es una figura deslavada y casi ausente, olvidada, fantasmal. Uno de los primeros días en los que Nuria se queda con el padre y deja a Juan Jesús, cuando éste hace consciente que tendrá que luchar para no perderla, sale de la casa en medio de la lluvia porque ha olvidado el paraguas. La madre le dice que él y ella son parecidos:

-Eres como yo- le dijo.

Seguramente se refería a su carácter olvidadizo, pero la frase causó otro efecto. Sólo ella podía acompañarlo con pasos cansinos hacia la puerta y entregarlo a la lluvia sin ofrecerle la menor protección; sólo él podía salir a la lluvia sin pedirle un paraguas o al menos una bolsa de plástico. Gente que se empapaba sin importancia y aguardaba a que sus manos se secaran de cualquier modo.

Chapoteó entre los charcos. Un resto de dignidad le impidió subirse las solapas del saco. No le dio gripe porque en las guerras no hay gripe, y él había entrado en un combate decisivo; ninguna molestia pequeña podía afectarlo.

Luchó, y perdió sin atenuantes ni contemplaciones. No recuperó la atención de Nuria; empezó a perderla en partes, a extrañar la forma que tenía de hacerse a un lado el cabello aunque no lo tuviera en la cara, los recados que le dejaba en repisas y muebles imprevistos, con feliz caligrafía de arquitecta, sus senos pequeños, el lunar apenas abultado en las costillas, la perfecta curva de susurros con la que llegaba al orgasmo, el trapo que una vez le sirvió para limpiar lentes y ahora la acompañaba por la casa para despejar los aros de su taza de té. Constancias, datos que trazaban sus días, el mapa de estar juntos. (Villoro, 2009: 27-28)

Así, estas figuras fácilmente alcanzables por la lluvia son personajes que, aparentemente, nada pueden contra el destino, sus fuerzas están disueltas, igual que ellos mismos: son lánguidos, invisibles, débiles. En palabras de Gastón Bachelard, “El agua disuelve más completamente, nos ayuda a morir del todo”. (Bachelard, 2011: 143) Y, en efecto, esta facilidad para empaparse que presentan tanto la madre de Nuria como Juan Jesús, parece significar una cierta disposición a ser arrastrados por la nada.

La connotación anterior de la lluvia es nueva en este análisis sobre la obra de Villoro. Como podemos ver, este escritor tiene una enorme versatilidad para asimilar y aprovechar las significaciones del agua. Sin embargo, podemos encontrar una constante a lo largo de su escritura pluvial: la lluvia, como el viento y los relámpagos, son siempre elementos que realzan los momentos de tensión en la trama. Tanto en “Después de la lluvia” como en *El disparo de argón y Llamadas de Ámsterdam*, sin contar algunos momentos puntuales de *Materia dispuesta*, la lluvia parece ser el reflector que ilumina

un suceso tempestuoso, un mal presagio. Ya nos hemos extendido largamente sobre estos significados en nuestro análisis de *El disparo de argón*, por lo que considero redundante traer aquí ahora las consideraciones de Gaston Bachelard al respecto de los significados de la tormenta. Sin embargo, encuentro importante señalar los momentos en esta *nouvelle* que Juan Villoro enmarca con la presencia de la lluvia y profundizar en sus relaciones con la identidad de la ciudad de México.

Aparte de aquel sentimiento de disolución y caos que se cierne sobre Juan Jesús gracias a su facilidad para mojarse en la lluvia, este fenómeno climático se relaciona en la novela con la inminencia de la separación de la pareja: es, pues, un género de mal presagio. La primera vez que podemos observar este fenómeno, es cuando su felicidad se empaña a causa del anuncio de la enfermedad del padre y ambos deben renunciar al limbo de ensoñación que habían habitado en torno a la perspectiva de irse a Ámsterdam:

¿Qué te pasa?- preguntó, en forma maquinal. El padre de Nuria tenía leucemia. Se la acababan de descubrir. Él había querido ocultar su enfermedad, pero la madre decidió enterar a las hijas.

Las lluvias habían llegado a la ciudad y un torrente negro lamía las ventanas, como una concreción del ánimo en ese departamento sin adornos. Juan Jesús acarició a Nuria. Le pareció más hermosa y lejana que nunca. La oyó llorar durante dos, tres horas. No sabía que se pudiera llorar tanto. Al cabo de varias tazas de té que dejó intactas, Nuria dijo:

-No lo voy a volver a ver.

Juan Jesús supo lo que tenía que hacer. Era su turno.

Canceló el viaje con la misma sencillez que ella lo aceptó. Fueron sus mejores días juntos. (Villoro, 2009: 14)

Como podemos observar, la noticia de la enfermedad del padre está directamente relacionada con las lluvias convertidas en un “torrente negro que lamía las ventanas” y éstas, a su vez, con la ciudad que las recibe. El conjunto, el ambiente, es una materialización no únicamente del “ánimo” que reinaba en el departamento vacío, sino del nudo de la trama que se representa en este momento. Este es el punto de partida para la separación. A partir de aquí, comienza el alejamiento de Nuria. Hemos ya citado el fragmento en el cual Juan Jesús adquiere consciencia de que está en una guerra y tiene que luchar, que es precisamente el instante en el que la madre lo equipara a ella misma y lo deja empaparse sin paraguas. También este momento, entonces, está sellado por la precipitación.

Un tercer momento que carga con este sello lo encontramos cuando Juan Jesús se hace pasar por el fumigador ante el nuevo marido de Nuria y entra en el departamento. En el interior, se ve abrumado por sentimientos de nostalgia, de celos, de remordimiento. Sin embargo, cuando sale del edificio, lo abruma una sensación terrible que no sabrá definir sino hasta el último momento de la novela. Esta emoción abrumadora e informe también está acompañada de agua. Villoro nos dice que cuando “Juan Jesús bajó por la escalera. En la calle comenzaba a lloviznar”. (Villoro, 2009: 59)

La última vez que Nuria y su ex marido hablan, la última que sus hilos temporales y espaciales se enlazan en el nudo del teléfono, Juan Jesús ha ya entrado en el departamento de ella. Lo invaden unas ganas enormes de cuestionarla, de engañarla para hacerla caer en contradicciones, para que se explique y, no obstante, se ve incapaz. En un instante de conciencia o de intuición poética, Nuria sospecha que Juan Jesús está cerca o lo siente cerca, traído a ella, y se lo comunica:

-A veces pienso que me hablas de la esquina- dijo Nuria.

Juan Jesús vio la silueta de su ex mujer, recortada en el ventanal del departamento. ¿Podía ella verlo? ¿Podía ver el coche color cremoso que irrumpía en la madrugada en Holanda?

-Te oigo bien- dijo Nuria, sin que él supiera si se refería a la acústica o a su destino.

Entonces supo que iba a ser incapaz de llevarla a los vericuetos que había planeado, las frases engañosas, tentativas, para que ella le revelara algo, una frase afilada como un puñal, capaz de justificar para siempre la ruptura. No, ni siquiera pudo llegar al tema del hijo que no tuvieron y ahora había adoptado con Andrew.

-¿Sigues ahí, fantasma?- Nuria quiso recuperar el tono bromista, pero no pudo, sus palabras sonaban densas, cargadas de tensión-. ¿Estás bien? -La misma frase de antes llegaba rota, vencida.

Juan Jesús supo en qué parte estaba de la pista de carreras. Entendió al fin lo que sintió al bajar los escalones del edificio de Nuria: un deseo irrefrenable de conocerla ahora, cuando ya no requería del episodio previo que fue él, lejos del viaje que no hicieron, las esclavitudes a una familia ya atenuadas por las pérdidas, descubrir el cuerpo y la entrega de Nuria sin los sobresaltos, las huidas, las noches fracturadas en las que debía salir, ocuparse del padre, pensar en tantas cosas; eliminar lo que sirvió para que ella llegara a ese ventanal y mirara caer la noche y existiera de ese modo, con él, que ya había borrado el futuro que no tuvo. [...]

Un relámpago abrió el cielo.

-¿También ahí está lloviendo?

-Sí, apenas empieza.

-También aquí.

Nuria hizo una pausa larga. Luego dijo:

-Cuidate, no te vayas a mojar. (Villoro, 2009: 78-79)

En el fragmento citado, la conversación comienza con un aire alegre, pero después del silencio que introduce la vacilación de Juan Jesús, todo se ensombrece, se va cargando de peso y de seriedad. Nuria lo llama fantasma, como desapareciéndolo, como confinándolo al olvido. El lector puede empezar a intuir la despedida. Juan Jesús, en su calidad de sombra, siente los espectros que habitan la calle de Ámsterdam desde su pasado y se da cuenta de en qué punto de la pista de carreras está (intuimos que en la recta final). Súbitamente lo invade la comprensión del sentimiento que tuvo cuando dejó el departamento de Nuria, la última vez que lo mojó la lluvia: una indecible voluntad de conocerla ahora. Un relámpago acompaña esa iluminación y anuncia una nueva tormenta, la lejanía. Empieza a llover. Nuria se da cuenta que llueve tanto en su Ámsterdam como en el de Juan Jesús. Le pide que se cuide para que no se moje, pero su petición tierna es otro mal presagio que devuelve a su ex marido a su sino de figura empapada.

Las últimas líneas de la novela son de una tristeza profunda. Sin embargo, como a lo largo de toda esta historia, Villoro consigue no hacer el drama explícito, expresarlo sin ningún tipo de estruendo. Tampoco nos dice explícitamente cuál es el destino de esta pareja que se reencontró en ese círculo que representa la calle de Ámsterdam y, sin embargo, nos deja entender por medio del simbolismo climático y espacial lo que en verdad ocurrirá:

Juan Jesús colgó con suavidad. La luz se apagó en la sala de Nuria.

Vio el óvalo donde una vez corrieron los caballos, los matorrales que recibían la lluvia, oyó un trueno como un tropel de cascos en la arena.

Sintió la lluvia en la nuca, una caricia fría. “Ámsterdam”, pensó mientras cruzaba hacia otra calle. (Villoro, 2009: 80)

Como si estuviéramos presenciando una película o una obra de teatro, los dos gestos que rodean a los antiguos amantes nos delatan su estado de ánimo. Juan Jesús cuelga suavemente, con tristeza, no queriendo hacerlo. La luz de Nuria se apaga, esto significa que para ella deja de existir aquello que la iluminaba y que ella deja de ser visible para Juan Jesús. El trueno vuelve a recordarle a él que se encuentra en una calle de espectros y en el final de una carrera. La lluvia fría lo empapa mientras él sale de ese

círculo, de la calle que por un breve periodo representó el lugar donde el tiempo se mordió la cola, hacia otra calle, hacia otra historia.

No he querido citar en el análisis de esta novela a Gaston Bachelard con demasiada frecuencia porque ya hemos visto anteriormente los significados que este filósofo descubre en la lluvia y en el agua melancólica y podríamos pecar de redundantes. Sin embargo, me interesa insertar aquí, como conclusión, un pequeño párrafo que resume de maravilla las connotaciones de la lluvia y del agua, en general, en esta obra:

Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia. Más exactamente, empleando una expresión de Huysmans, el agua es el *elemento melancolizante*. El agua melancolizante rige obras íntegras, como la de Rodenbach o Poe. La melancolía de Edgar Poe no proviene de una felicidad esfumada, de una pasión ardiente que la vida ha quemado. Es, directamente, *desgracia disuelta*. Su melancolía es realmente sustancial. “Mi alma –dice en alguna parte-, mi alma era un agua estancada.” (Bachelard, 2011: 141)

Así, una de las razones –y no la más despreciable- por la cual Villoro puede escapar de expresar el drama de manera literal en esta historia de amor es la maestría con la cual sabe manejar las apariciones de la lluvia. Como marcador de la tensión narrativa, se trata aquí, verdaderamente, de un elemento que sirve de heraldo a un destino funesto, a la tragedia del amor mal logrado. Es sustancia que *melancoliza* la escritura y al personaje principal, cuyo destino es mojarse en la lluvia sin chistar.

2.5 Fabrizio Mejía Madrid: amor, maternidad, memoria y naufragio.

Fabrizio Mejía Madrid, joven escritor de la generación nacida en el aciago año de 1968 –año de la matanza estudiantil de Tlatelolco, evento que dejó marcada a la Ciudad de México y a sus habitantes- es heredero tanto de Carlos Monsiváis, el cronista más profundo y socialmente comprometido que ha tenido la urbe como, por supuesto, de Juan Villoro y su crónica urbana llena de sagacidad e ironía. Fabrizio Mejía es un habitante apasionado de la Ciudad de México, de sus raíces, de las manifestaciones de su caos cotidiano. De esto ha dado testimonio durante varios años de ejercicio de crónica periodística y literaria en torno a la urbe que lo vio nacer, aunque no exclusivamente.

Y, sin embargo, a Fabrizio le toca vivir una ciudad en ruinas, postapocalíptica. Carlos Monsiváis, hemos dicho ya, hace la primera crónica de la vida después de la vida de la ciudad. ¿Qué le queda a este cronista? Como Rafael Lemus señala, Mejía Madrid

Sería el nuevo cronista de la ciudad de existir todavía la ciudad, no este infierno. Es, como consuelo, el cronista de cierto vacío. El Apocalipsis ha ocurrido ya y sólo restan ruinas. Aquello fue la ciudad de México; esto, dos murmullos, millones de cadáveres. Mejía Madrid no se sobresalta ante el cementerio: describe sus restos y sonríe. No se oculta en la cómoda Colonia, en una peluca frívola o en el mito de una sociedad civil todavía viva. Ve el vacío de frente, como yo el tirol cuando bostezo. Ese desencanto, cercano a cierto nihilismo, es lo que vuelve notables sus notas periodísticas. Lo mismo puede decirse de *Hombre al agua*, su primera novela: tiene tanto desencanto como pelusa mi bombín. Hay una ciudad de México destruida y un cronista que no se molesta en levantarla. No existe pena sino amor en su pluma: el damnificado está enamorado de sus ruinas. Aquí le tocó vivir y, por lo tanto, esto le tocó amar. Permítanme leer su novela como un relato amoroso. O no lo hagan. Da lo mismo. (Lemus, 2004)

Fabrizio Mejía, como muchos de sus personajes y una inmensa mayoría de los chilangos, ha aprendido a amar el caos en el que vive, la eterna destrucción y renovación a la que está sujeta la existencia de la Ciudad de México, la violencia que ejerce contra aquellos que la habitan este continuo desplomarse y renacer. Como muchos, se considera un sobreviviente de esta ciudad y, con un particular Síndrome de Estocolmo, adora a su verdugo y basa su identidad en el orgullo de mantenerse en pie a toda costa. Y, como la visión festiva de la muerte que tanto se ha cultivado en la cultura mexicana, este punto de vista de la tragedia humana no carece de una sonrisa mordaz y pícaro. Las ruinas que ve Fabrizio florecen, están llenas de pequeños brotes, y las piedras que han rodado por el suelo son el perfecto material para guarecerse si se ha sido desalojado de su casa, para fundar una manera distinta de habitar, lejos de toda ortodoxia y basada en la astucia y el ingenio. En su texto “Chilangología”, el autor nos dice:

De morirme, en ningún otro lado tanta gente me desconocería como en la ciudad en la que nací. Eso es lo que acaso me gusta de ella: es la última instancia, el último lugar sobre la tierra donde se viene a morir con millones de extraños que se mirarán con prisa pero con mucha curiosidad en su mutua agonía semanal: del Domingo de Dolores al Viernes de Resurrección. La gente que se ha salvado hasta ahora de la muerte me recuerda a la ciudad después de que ha llovido. Un rezo se escucha mientras se seca. Es un rezo por los supervivientes. (Mejía, 2003)

Ésta es la Ciudad de México de Fabrizio Mejía, una urbe tremenda y hostil que, sin embargo, nos guiña un ojo irónico en la supervivencia cotidiana y, por momentos, alcanza una belleza trascendente. *Hombre al agua* es la historia de un naufrago y una novela de amor. En una analogía absoluta con el paisaje, todo, desde el protagonista

hasta la mujer que ama, se ve absorbido por las significaciones de la urbe. Urbina¹⁹ es un hombre de treinta años que vive con desencanto y humor una especie de nihilismo existencial sin asidero dentro de una megalópolis enloquecida y nos relata sus pérdidas con un estoicismo endémico: sin casa, sin trabajo, con una historia de amor que se ha llevado la lluvia. Este personaje lleva en su nombre tanto la marca de la urbe como cierto parecido con Ulises. Imposible no pensar en Urbina, como iremos percatándonos, al leer esta descripción del héroe griego y su naufragio:

Ulises no es un gran marino, capaz de someter al mar con la técnica o las artes de navegación, sino el ser mortal arrojado de un sitio para otro, según que los dioses le sean favorables o desfavorables, y al que no le queda más remedio que aguantar, a pie firme, el destino que le sobreviene. Así, todo lo que le ocurre queda condensado en la historia de su naufragio (*Odisea*, Canto V, 313-463). La escena nos muestra a un hombre solo, a merced del poder de los elementos. (Böhme, 1998: 336)

También resulta imposible no identificar al personaje y al autor no necesariamente desde la veracidad de la anécdota, sino desde la subjetividad que mira y procesa los eventos. Y, sin embargo, igualmente la anécdota se hermana, por lo menos en algunos puntos, con la vida del autor. El propio Fabrizio Mejía, al explicar la génesis de su obra, lo describe en estos términos:

El origen de esta idea es que un día que yo estaba en la calle, empezó a llover, y en la ciudad de México en cinco minutos caen como veinte centímetros de agua, es una cosa muy contundente y muy rápida: te empapas en dos segundos. Entonces yo estaba empapado en la calle y dije: ¿por qué no tengo yo un paraguas? Entonces recordé que mi ex-mujer de la que me había separado se había llevado el único paraguas que teníamos en la casa; y después pensé: ¿por qué me enoja, si esto antes era un lago? Es la idea cruzada de alguien a quien le quitaron un paraguas en una separación, que vive en una ciudad que de todos modos se inunda porque fue un lago y aunque se haya desecado durante quinientos años sigue siendo un lago, y la cantidad de agua que cae es propia de un lago. Muchas cosas allí son propias de un lago: las plantas que se ven allí, los insectos y los pájaros siguen viviendo allí aunque ya no haya el lago, viven en el concreto pero son como el síntoma de que allí estuvo un lago. Entonces, esta idea que las pequeñas tragedias de un personaje no valen nada comparadas con las catástrofes de esta ciudad fue lo que originó esta idea híbrida de que este personaje, cada vez que le pasaba algo, se remitía a otra cosa peor, que era colectiva, histórica, monumental, que era una gran catástrofe. Es una novela también de fin de milenio, está fechada en los últimos cuatro años del milenio. Teníamos la esperanza de que algo se acabara, y no se acabó nada... (Oriol, 2009)

Es curiosa la imagen que nos ofrece Mejía en esta entrevista con Clémence Oriol. La novela nace de la vivencia momentánea de un doble desamparo, amoroso —es

¹⁹ Urbina, como el propio autor tuvo a bien señalarme en una entrevista personal, es un apellido derivado de “urbe”, en contraposición al griego “polis” o al romano “civitas”; es decir, que el personaje de Mejía Madrid está directamente vinculado con la existencia física de la ciudad, con el territorio construido, antes que con sus semejantes. Es un vínculo telúrico y arquitectónico antes que social.

su ex mujer quien se ha llevado el refugio del paraguas- y climático, de una exposición a la lluvia profundamente vinculada con la ciudad. El autor experimenta la soledad y la vulnerabilidad ante el agua y la Ciudad de México a una misma vez y su resignación ante este sentimiento deriva del recuerdo de que antes la urbe era una laguna, como si algo le hubiese dicho que el agua tiene más derecho a estar en este territorio que él, por antigüedad e injusto desalojo. A Urbina, como al resto de los habitantes, no les queda más que aprender el arte de naufragar en un territorio que reclama el agua para sí, entre otras catástrofes. El escritor asume que sigue viviendo en un lago, que este territorio jamás ha dejado de serlo, aunque físicamente se haya transfigurado hasta extremos improbables. Es un hombre que ha caído en un agua invisible.

La novela, aunque lleva por título *Hombre al agua*, está dividida en cuatro apartados que corresponden, cada uno, a un elemento: agua, tierra, fuego y aire. La trama se desarrolla, de manera no cronológica, con brincos temporales de años, incluso, para la historia del narrador personaje, y de siglos para las frecuentes evocaciones históricas de la metrópolis. Estas últimas fungen como una especie de confirmación metafórica de la unión indisoluble del ser de Urbina con la ciudad, además de que establecen, como el propio autor señaló, una suerte de escala –y correspondencia- entre las catástrofes personales y colectivas, afectivas y de dimensiones geográficas que hacen los vasos comunicantes entre la historia de un ser humano y de una ciudad, volviendo épica la primera y lírica la segunda.

La trama de la novela es, en realidad, muy simple, pues relata las peripecias de Urbina antes, durante y después de su ruptura amorosa con Luisa y enmarca su vida en un contexto lleno de calamidades moderadas, no lo suficientemente estridentes para sacarlo de una mediocridad casi escogida y mantenida con artesanía. Lo sobresaliente es que Mejía Madrid logra retratar en su personaje, sin abandonar lo personal, un carácter notablemente chilango, es decir, propio de los habitantes de la Ciudad de México y de su asombrosa capacidad de adaptación. Crea, así, un género de pícaro posmoderno, víctima de la fortuna, pero que sobrevive a costa de quien y de lo que sea gracias a su propio ingenio. Aunque la obra raya a veces en el absurdo y por momentos está a punto de rebasar los límites de la ironía, no pierde profundidad y realidad, además de que los constantes vínculos con la ciudad que, de alguna manera enlazan todos los acontecimientos a realidades más permanentes y simbólicas (más materiales, diría Bachelard), le otorgan no poca poesía.

Rafael Lemus, hablando de *Hombre al agua*, atribuye también al personaje de Mejía Madrid una cualidad ligada a la tradición, pero matizada por el cariz local. Urbina se describe a sí mismo como alguien que vaga por la ciudad, pero no es un *flâneur* baudelairiano, sino “un pobre diablo” defeño. En el texto, el personaje nos dice:

Me siento un tanto ridículo parado en esta esquina, porque siempre he visto que mi papel en esta ciudad es deambularla sin que nadie lo note. Lo mío es caminar como si tuviera a dónde. Los que me ven pasar acaso piensan que voy de prisa a alguna cita importante, de regreso al trabajo, a conocer a alguien nuevo. Los engaño a todos. Sólo deambulo (Mejía, 2005: 57)

El personaje de Mejía finge un sentido de vida mientras deambula por las calles del Distrito Federal. Parece tener un rumbo, un destino, que el espacio le pudiese también otorgar una razón para existir. No la tiene. Su sentido en sí es el moverse en la ciudad que lo contiene, el tránsito que la habita. No hay lugar para él, hay sólo calles donde navegar o naufragar. Rafael Lemus destaca de *Hombre al agua* esta cualidad de paseante vacío de Urbina y la relación estrecha que sostiene con la ciudad de México:

Apenas si tiene anécdota: un hombre de treinta años, una ciudad descompuesta, cuatro tiempos y elementos. El hombre pasea por la ciudad no a la manera de un *flâneur* sino de algo más defeño, un pobre diablo. Sus desventuras son pretexto para mirar hacia otra parte: la ciudad virreinal, las hordas de paracaidistas, el Popocatepetl o los globos de Cantolla. Es un texto maximalista: parte de una anécdota mínima, multiplica las estampas. Es, también, un texto mestizo: combina narrativa, ensayo y crónica. Como periodista, Mejía Madrid es un literato; como novelista, eso y un cronista. Ama la ciudad (como yo esta habitación) y, por lo mismo, no puede pedirle una novela uniforme. Es un texto un tanto caótico, pero así (me dicen) son las pasiones. (Lemus, 2004)

Al colaborador de la revista *Letras libres* también le parece que la trama de la novela adquiere mayor relevancia a través de las continuas referencias a la ciudad. Fabrizio Mejía utiliza sus habilidades como cronista para introducir en un texto literario la urbe que tanto ama y volverla continuo símbolo de un personaje con el que, hasta cierto punto, se identifica. Y, en efecto, la crónica, que vuelve a este texto una novela híbrida y, si se quiere, como sugiere Lemus, caótica, es un elemento literario indispensable en ella y derivado absolutamente de la pasión del autor y de sus propias obsesiones. Cuestionado con respecto a las retrospectivas históricas que introduce en sus novelas, Fabrizio Mejía Madrid confesó en una entrevista realizada en Venezuela:

Pero como novelista mi manía no es tanto investigar sino que tengo ciertas obsesiones con algunas cosas, con algunos temas, que siempre están vinculados a México aunque tienen que ver también con ideas generales o apreciaciones generales sobre las cosas, y voy acumulando libros; yo visito mucho las librerías de viejo y tengo ciertos temas... Por ejemplo, hay un libro que se llama Historia de la Navegación en la

Ciudad de México porque, sí, desde 1325 hasta que se alcanza a desecar el lago, a principios del siglo XX, México fue un lago, una ciudad que Bernal Díaz del Castillo le dice Venecia... La historia de que la ciudad es navegable en todo momento, de que puede ser navegable en las calles actuales... Es mi tipo de obsesiones. (Scharfenberg, 2007)

Esto nos lleva nuevamente al hecho del que partimos. *Hombre al agua*, aunque está dividida en cuatro capítulos que se concentran, cada uno, en los símbolos, poder y catástrofes derivadas de cada uno de los elementos, lleva por título la sugerencia de un naufragio acuático, fue inspirada por una tarde de lluvia sin el resguardo del paraguas y narra la historia de los continuos bandazos de un personaje que habita una ciudad que, aunque seca, es todavía navegable. El agua es una presencia ineludible y profundamente metafórica.

El capítulo consagrado al líquido vital lleva por título introductorio “Septiembre 1997 (el agua)” y pone especial foco en la relación amorosa que Urbina sostiene con Luisa, su desarrollo y su final disolución. Esta pérdida marca en gran medida al personaje y forma parte esencial del nihilismo cínico que lo caracteriza en momentos posteriores. Si el agua está tan presente en este fragmento de la novela es porque, como hemos visto anteriormente, se trata de un elemento eminentemente femenino y Luisa se identifica con él, con la laguna perdida y, a través de ella, con la ciudad. Pero no nos adelantemos.

Este apartado comienza con Urbina parado en una esquina de la Ciudad de México. Nos enteramos de que ha perdido las llaves del departamento y espera a Luisa, quien en aquel entonces -y ya no por mucho tiempo- compartía la vivienda con él, para poder volver a casa. Comienza a llover y, en segundos, está cayendo una tremenda tormenta defeña. No podemos dejar de pensar en la motivación autobiográfica que Fabrizio Mejía señaló para la escritura de la novela. En medio de esta caída de agua torrencial, el personaje, como el escritor, recuerda que la ciudad solía ser una extensión lacustre. Entretejida con su espera de Luisa aparece la primera retrospectiva a los orígenes de la metrópolis:

En el inicio estuvo el lago. Contenía a una mujer serpiente que asoló a los pobladores de la ciudad. La mujer serpiente los hacía naufragar y los devoraba. En algún momento, Acamapichtli la pescó y fue electo gobernador. Una vez en tierra la convirtió en asesora espiritual y en diosa, pero escapaba con frecuencia, apareciendo en partos, en calzadas, en el mercado, con una pregunta insondable.

-¿Dónde están mis hijos?

Los aztecas sólo tenían una forma de consolarla y era sacrificándole más hijos, en retribución por aquellos inencontrables. La mujer serpiente regresaba a su habitual resignación cargando una cuna vacía, excepto por un cuchillo. Cuando los conquistadores españoles tomaron la ciudad azteca cortándole los suministros con barcos de vela, decidieron que el agua era peligrosa. La ciudad fue abarcando la extensión el agua salada y, más tarde, la dulce. Los hombres tardaron medio milenio en convertir el valle en un desierto y, una vez alcanzada la dudosa meta, la figura de la mujer serpiente se les apareció vestida de blanco llorando a los hijos que jamás volverían. Ese fue el corte de la ciudad con su lago; hubo un día en que el desierto fue irreversible, los hijos desaparecidos, la culpa insuperable. Por eso, cuando al final de la inundación de 1531 la mujer apareció embarazada y ya sin preguntas incontestables, se le bautizó como Guadalupe y, al fin dentro de una pintura, encontró su lugar en la ciudad que había emergido del agua. (Mejía, 2005: 58)

En sólo un par de párrafos, Mejía Madrid nos entrega una imagen complejísima. De pronto, inevitablemente relacionada con Lucía –y con el resto del género femenino– se aparece ante nosotros la diosa-serpiente que solía habitar el lago. Ya hemos dicho que la serpiente es una figura femenina y acuática muy relacionada con la fundación de la ciudad. Aquí, se trata de la diosa Cihuacóatl, madre de la raza humana según la religión azteca, ya que es quien molió y dio sangre a los huesos que Quetzalcóatl sacara del Mictlán (Reino de los Muertos) para crear al hombre. También es madre de Mixcóatl, el dios de las tempestades, a quien habría abandonado en una encrucijada. Tras perderlo, lo buscaría siempre para encontrar sólo, en una cuna, un cuchillo sacrificial. Pero ésa no es la única maternidad frustrada de Cihuacóatl, diosa de la fertilidad, de la tierra, del agua, las inundaciones (es el monstruo del lago), madre de la raza, patrona de los partos, de las mujeres que morían al dar a luz, serpiente devoradora. Según el Códice Aubin, fue una de las dos deidades que acompañaron a los mexicas durante su peregrinación en busca de Aztlán, y de acuerdo con la leyenda prehispánica, poco antes de la llegada de los españoles, emergió de los canales para alertar a su pueblo de la caída de Tenochtitlan y lamentar la futura suerte de sus hijos.

Sexto presagio funesto: muchas veces se oía: una mujer lloraba; iba gritando por la noche; andaba dando grandes gritos:

-¡Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos lejos! Y a veces decía:

-Hijitos míos, ¿a dónde os llevaré? (León Portilla 1999: 21)

Esta diosa era representada con una boca muy abierta, en actitud de gritar o devorar y con los dientes separados. Tenía una cabellera larga y ondulante y vestía un largo manto blanco. En su honor, cada año se sacrificaba una esclava, llamada Xilomen, a ésta se le volvía símbolo del maíz y del poder fertilizante, se le purificaba ataviándola como la diosa; y se le llevaba a las bodas, a las fiestas, así como a mercados y otros

lugares públicos. También solían entregarle a la diosa la vida de niños para calmar la búsqueda de sus hijos.

Tras la conquista, Cihuacóatl siguió apareciendo en la ciudad, llorando a sus hijos ya vencidos, perdidos para siempre; quién sabe si lloraba también la suerte de su laguna. Como patrona del lago, siempre fueron su furia y su tristeza las responsables de las inundaciones. Sin embargo, en la colonia se transfiguró su imagen. Se le dio el nombre de La Llorona y se empezó a decir que se trataba de una mujer indígena cuya alma vagaba por las noches después de haber acabado con la vida de sus hijos y la propia tras una desilusión de amor. Artemio de Valle-Arizpe (1888-1961) la describe así en su versión de la leyenda:

Una mujer, envuelta en un flotante vestido blanco y con el rostro cubierto con velo levísimo que revolaba en torno suyo al fino soplo del viento, cruzaba con lentitud parsimoniosa por varias calles y plazas de la ciudad, unas noches por unas, y otras, por distintas; alzaba los brazos con desesperada angustia, los retorció en el aire y lanzaba aquél trémulo grito que metía pavoras en todos los pechos. Ese tristísimo ¡Ay! , levantábase ondulante y clamoroso en el silencio de la noche y luego que se desvanecía con su cohorte de ecos lejanos, se volvían a alzar los gemidos en la quietud nocturna, y eran tales que desalentaban cualquier osadía.

Así, por una calle y luego por otra, rodeaba las plazas y plazuelas, explayando el raudal de sus gemidos, y al final, iba a rematar con el grito más doliente, más cargado de aflicción, en la Plaza Mayor, toda en quietud y en sombras. Allí se arrodillaba esa mujer misteriosa, vuelta hacia el Oriente, inclinábase como besando el suelo y lloraba con grandes ansias, poniendo su ignorado dolor en un alarido largo y penetrante, después se iba ya en silencio, despaciosamente, hasta que llegaba al lago y en sus orillas se perdía; deshacíase en el aire como una vaga niebla, o se sumergía en las aguas. (de Valle-Arizpe 2013: 20-21)

Se trata, de esta manera, de una figura sumamente compleja; una especie de ninfa acuática que concentra el peligro de la serpiente, del monstruo marino, el poder de la maternidad, la tragedia de la pérdida, la encarnación del remordimiento y de la culpa, de la melancolía. Tiempo después, incluso absorbe las significaciones del suicidio femenino en el agua, se ofeliza. Es imposible no identificar a esta figura con la larga tradición de damas acuáticas tristes y mortecinas, de largas cabelleras flotantes. Recordémoslas en la pluma de Gaston Bachelard:

Son innumerables las leyendas en las que las damas de las fuentes peinan inacabablemente sus largos cabellos rubios. A menudo olvidan junto a la orilla su peine de oro o de marfil: "Las sirenas de Gers tienen cabellos largos y finos como seda y se peinan con peines de oro" (p. 340). En los alrededores de la Grande Brière se ve a una mujer desmelenada, vestida con un largo traje blanco, que antiguamente se ahogó." Todo se alarga río abajo, el traje y la cabellera; parece que la corriente alisa y peina los

cabellos. Ya sobre las piedras del vado, el río juega cual cabellera viva. (Bachelard, 2011: 130)

Si bien no posee una cabellera rubia, sino negra como la noche, La Llorona se inscribe en la tradición de estas doncellas del agua. También ella va vestida de blanco y, ya dentro del mestizaje cultural, se le atribuye una muerte por ahogamiento. Cuando esta imagen de profunda melancolía se vuelve representativa de la ciudad de México, ocurre lo que Bachelard llama “la *ofelización* de toda una ciudad”. (Bachelard, 2011: 139) De acuerdo con el filósofo francés,

alrededor de una muerta, por una muerta, todo un lugar se anima, se anima durmiéndose en el seno de un reposo eterno; todo un valle se ahonda y se oscurece, ganando una insondable profundidad para sepultar toda la desdicha humana, para convertirse en la patria de la muerte humana. (Bachelard, 2011: 76-77)

He aquí otra explicación para la profunda melancolía de las aguas perdidas en la Ciudad de México. Si el valle en el que se encuentra la urbe se identifica tantas y tantas veces con la imagen de la diosa Cihuacóatl, es sólo natural que aquellas aguas fantasmas carguen el sino de la destrucción y de la muerte, que todo naufrague en su territorio como si se tratase de las víctimas que cobra una pérdida irresarcible, un agujero interior sin fondo que reclama todo cuanto lo toca para alimentar su propio vacío.

Y, sin embargo, con la llegada de la religión católica y en la fecunda tradición de redenciones de esta fe, muy pronto hubo una figura que, de alguna manera se presentaba a sí misma como el antídoto de este sino mortuorio, aunque una figura no haya anulado a la otra y a través de los años sigan conviviendo. No tardó en existir la Virgen de las Inundaciones, a quien se le rezaba para apaciguar la furia del lago: tuvo una figura indígena y absorbió muchas de las cualidades profundas e icónicas de Cihuacóatl; dio imagen al mestizaje y se vistió de una maternidad divina y bien llevada a término, la de Cristo y la humanidad existente: se trata de la Virgen de Guadalupe, patrona de la Ciudad de México, quien se aparecería al pobre indio Juan Diego llamándolo, a la manera indígena, “el más pequeño de mis hijos” y otorgándole en prueba de su maternidad una imagen suya estampada por milagro en su vestimenta de manta. Esta virgen es dueña del santuario cristiano más visitado del mundo en nuestros días, la Basílica de Guadalupe, erigida justo en la zona del culto de la diosa de la laguna perdida. En palabras del propio Mejía Madrid,

El indio pobre de Cuautitlán que encontró a la virgen de Guadalupe el mítico 9 de diciembre de 1531 sabía mucho más de lo que suponía: creó una deidad que hablaba con los indígenas, que les protegía de las inundaciones, y que, al no ser tallada por San Lucas sino pintada por Dios mismo, desterró el culto a la virgen española de los Remedios, bautizada con sorna en la ciudad de México como “La Conquistadora”. El Nuevo Apocalipsis que esta figura anunciaba era el de la salvación para los habitantes del Nuevo Mundo, sin distinciones de raza. Comenzaba la era de la figura que hizo hablar, aunque fuera en una sola ocasión, a los indios con los obispos. (Mejía, 2002)

El culto de esta Señora de las Aguas prevalece hasta nuestros días aunque, como la propia urbe, la diosa haya secado su imagen. Nada de la Virgen de Guadalupe nos recuerda a la laguna y, sin embargo, a ella debe sus orígenes y las primeras plegarias recibidas. La geografía de la Ciudad de México está innegablemente ligada a esta imagen femenina controladora de las corrientes, a veces con una faz terrible y otras salvadora.

La primera divagación de Urbina que vincula su historia de amor con la antigua deidad del lago da sólo la pista de cómo ha de continuar la historia. Todo el romance está marcado por esta presencia y la de las aguas. Cuando Luisa llega a la esquina donde Urbina la espera para poder entrar al departamento, se comporta fría y lejana. El lector intuye que la relación está por terminar. El narrador comienza un relato de la pérdida que alterna la actualidad y la retrospectiva. En él, Luisa está completamente identificada con la mujer-culebra del lago de Tenochtitlan. En algún punto, el narrador confiesa que hace mucho no la miraba dormir y, al hacerlo, compara su sueño con el de una laguna. Sin embargo, no se trata de un sueño apacible, sino que “Es el sueño en el que afloran sus propios remolinos asesinos, algunos creados estando conmigo.” (Mejía, 2005: 72)

Pero hay un punto en la novela en el que la identidad entre ambas figuras llega a la apoteosis. Mientras el narrador reconstruye su relación a través de la memoria y, así, encuentra el punto preciso en el que la ruptura se vuelve patente, nos relata -una vez más, con asombrosa síntesis:

Hace un mes [Luisa] sangró tanto que llegó al hospital con una presión cercana a cero. Le ocurrió en su trabajo [...] y yo me enteré, sumido como siempre entre libros polvorientos en la tienda de viejo, cuando todo ya había pasado.

[...] Sentada en la convalecencia, me enteré que en la hemorragia había perdido un hijo que jamás supo que estaba ahí, fuera de lugar, en la parte externa del útero. Comenzó a llorar, no como yo hubiera previsto, por haber estado tan cerca de morir, sino, y nunca lo comprendí, por la muerte de un hijo que nunca sintió, ni pensó, ni miró en una pantalla. No se lo dije, por supuesto, pero sentí sus músculos tensarse cuando la abracé, desconcertado, para consolarla.

-¿Dónde está mi hijo?- se preguntó en voz alta.

En ese instante algo comenzó a hacer agua. Fuera de lugar, en la parte exterior de lo que habíamos sido, miramos, sin poder hacer nada, cómo la vida juntos se vaciaba. Ella ha quedado paralizada y casi muda ante la escena de un naufragio silencioso. Lo único que he atinado a hacer en estos días es a tratar de recordarle lo bueno que era todo antes. Y digo cosas que parecen no representar nada para Luisa. Somos ya una mala memoria. (Mejía, 2005: 73)

En una metáfora del amor que no alcanza la plenitud y la trascendencia necesarias –no vaya leerse aquí la concepción como condición necesaria del amor, sino como una imagen de la unión en profundo y de su gravedad misteriosa-, Luisa, al igual que Cihuacóatl, pierde un hijo. Esta maternidad mal lograda y asumida de una manera arcana resulta incomprensible para el padre y, por lo tanto, se traslada a una especie de hermetismo de lo Femenino. Esta incomprensión parece romper el puente entre los amantes, ya que, al intentar consolarla, el personaje principal puede sentir los músculos de Luisa “tensarse” bajo su abrazo, en una expresión involuntaria –y por eso más auténtica- de rechazo. El aborto trasciende el embarazo, alcanza la relación amorosa y, por consecuencia, la vida de Urbina, que se enclava tiempo después en el sinsentido.

Es notable la manera tan natural con la que la frase repetida por La Llorona encarna de pronto en el discurso de Luisa. Aquel “¿Dónde está mi hijo?” pronunciado con desconcierto, pero en voz alta, como se profiere un grito, la hermana con la diosa azteca del manto blanco. Cae sobre este personaje femenino todo el peso del espíritu de la laguna de Tenochtitlan y de su maternidad interrumpida y rota. Y, como si también de la furia y del llanto de esta mujer de carne y hueso dependiera el comportamiento de las aguas, el último párrafo citado nos dice que “En ese instante [el instante de la pérdida asumida] algo comenzó a hacer agua.” “Hacer agua”, dicho de una embarcación, significa que está siendo invadida por el líquido a través de alguna grieta o abertura; como esto puede ser un síntoma de naufragio, cuando se dice de un proyecto o una circunstancia humana, significa que presenta debilidades o da la impresión de estar destinada a fracasar. Entra el agua en la relación, algo, aparte del útero de Luisa, se vacía. Poco después, Urbina nos dice que “Ella ha quedado paralizada y casi muda ante la escena de un naufragio silencioso.” El aborto y el naufragio son imágenes similares: hay algo que zozobra en el agua. No sólo es el hijo mutuo, sino su amor y el rumbo de la vida de ambos lo que está perdido.

Como señalé antes, es ineludible la plena identificación de Luisa con Cihuacóatl y, a través de ella, con la laguna. Se trata nuevamente de una acepción oscura de las aguas de la Ciudad de México, cargada de fatalidad, de melancolía y de remordimiento. Gaston Bachelard señala en *El agua y los sueños* la potencia de las aguas para significar la maternidad. El fenomenólogo afirma que “De los cuatro elementos, sólo el agua puede acunar. Es el elemento *acunador*. Es un rasgo más de su carácter femenino: acuna como una madre.” (Bachelard, 2011: 199) ¿Qué pasa cuando este rasgo se subvierte, cuando el agua no acuna ni acoge, sino que hace naufragar a sus hijos, los ahoga, los pierde, los mata, los mal logra? No es la primera vez que la extensión lacustre de la ciudad antigua está cargada con la plena significación de la muerte. Tanto en la obra de José Emilio Pacheco como en la de Villoro –aunque con menor intensidad- pudimos observar este fenómeno. Esta vez, sin embargo, viene mezclada con una capacidad genésica revertida: si la laguna, Cihuacóatl y Luisa no son capaces de dar a luz, entonces, sí son capaces de “dar a oscuridad”, de engendrar para la muerte. Bachelard abunda sobre este extraño fenómeno:

Así, para algunas almas, el agua en verdad contiene la muerte en su sustancia. Transmite una ensoñación cuyo horror es lento y tranquilo. En la tercera elegía de Duino, Rilke parece haber vivido el horror sonriente de las aguas, el horror que sonríe con la sonrisa tierna de una madre desconsolada. La muerte en un agua calma tiene rasgos maternos. El horror apacible está “disuelto en el agua que vuelve ligero el germen vivo”. El agua mezcla aquí sus símbolos ambivalentes de nacimiento y de muerte. (Bachelard, 2011: 140)

La laguna, como madre geográfica de la urbe, como su sostén acunador, ha engendrado un monstruo irreversible, un aborto telúrico y arquitectónico; Cihuacóatl, como madre de sus habitantes, de la *civitas*, ha engendrado una raza perdida de antemano y Luisa no sólo ha abortado un hijo, sino el sostén y el sentido de la vida de quienes lo engendraron.

Estas vidas ahogadas se mantendrán en las imágenes fantasmas que ya hemos explorado con profusión, serán el remordimiento de quien las sobrevive, su eterna culpa y van a convertirse en la esencia de las aguas de la ciudad y a aflorar continuamente en su imaginario. Una vez más, en palabras de Bachelard, el agua “recibe la muerte en su intimidad, como una esencia, como una vida sofocada, como un recuerdo de tal modo total que puede vivir inconsciente, sin ir nunca más allá de la fuerza de los sueños”. (Bachelard, 2011: 77)

Y, sin embargo, tampoco la otra, el antídoto de Cihuacóatl y su imagen de la maternidad lograda y de corte sacro, la Virgen de las inundaciones, o Nuestra Señora de Guadalupe, como es mejor conocida, logra proporcionar un asidero al náufrago, una esperanza de vida más allá de la pérdida. Si bien la separación de Urbina y Luisa se vuelve manifiesta en el hospital, la relación prolonga algún tiempo su agonía antes de la separación física definitiva. En un intento desesperado por recuperar lo perdido, el protagonista viaja a los orígenes de su amor:

Había que luchar contra esa corriente de silencios que había ocupado el espacio entre Luisa y yo y sólo encontré como arma la memoria común. Fui a visitar el lugar en el que nos habíamos conocido, el árbol con la humedad que parecía la virgen de las inundaciones. (Mejía, 2005: 80)

Notemos que es contra una “corriente de silencios”, como si el silencio fuese un agua hostil y embravecida que arrastrara sus cuerpos en dirección opuesta, contra lo que Urbina tiene que pelear. Para esto, invoca a la Virgen de las inundaciones, la única que podría tener el poder de salvarlo, patrona además, de su amor. Urbina recuerda que el pretexto para conocer a Luisa fue hablar de una mancha de humedad en un árbol que, por su forma, era susceptible de que la gente venerara como aparición de la Virgen de Guadalupe, fenómeno que ocurre en la Ciudad de México con múltiples manchas de humedad localizadas en los lugares más peregrinos, como las escaleras del metro o un pan de caja caduco. Mientras hacían esto, comenzó una tormenta y, para guarecerse de ella, terminaron ambos en el departamento de él, secándose. Al mes de este suceso, Luisa ya tenía las llaves.

Pero Urbina es incapaz de encontrar el árbol en el que se conocieron. En lugar de eso y como si la Virgen de Guadalupe hubiese querido en vez de rescatar aquella relación que naufragaba en una mal lograda maternidad regalarle a Urbina, con una ironía cruel y singular, la posibilidad de ver su vida sin ese aborto, al meter la mano en su chaqueta vieja, el desesperado amante encuentra en su bolsillo el número de una mujer que en el hospital lo confundió con un tal Javier y la llama haciéndose pasar por él. Ella lo cita en su casa. Desde la escalera una niña lo mira, escondiéndose. Aquella criatura era la hija natural y desconocida de Javier, su doble fantasmagórico, que teniendo la oportunidad de ser padre, la desperdició.

Poco después, en medio de una tormenta en la que, como suele ocurrir en la Ciudad de México, se había ido la luz, Luisa abandona a Urbina en plena oscuridad,

llevándose el paraguas y dejándolo sin una última imagen de ella. Este abandono, como el comienzo de la relación, está marcado por lluvias torrenciales. Estas precipitaciones son, como en la obra de Villoro, señaladores de tensión en la trama, pero también subrayan la profunda identificación con el agua que caracteriza este amor tanto en sus momentos plenos, como en la pérdida. Al día siguiente de que Luisa se va, tiene lugar un episodio fantástico: Urbina abre una ventana y, en plena lluvia, se cuele una nube dentro de su departamento. Como quizá nos ocurriría a todos, la primera reacción del personaje es de alegría y asombro; sin embargo, el fenómeno se revela bien pronto un mal presagio o una burla más del destino. El narrador relata:

Pero la alegría de contar con una nube privada duró hasta pasado el medio día: repentinamente ennegrecida, comenzó a retorcerse. Me escondí detrás del sillón. Sus redondeces circunvolucionaban hacia dentro de sí misma con mucha rapidez, como supongo, lo hace un estómago con hambre. El primer relámpago cayó sobre el baúl. Como estaba lleno de papeles comenzó el fuego, no con grandes llamas, pero sí con cierta tendencia a bajarse hacia la alfombra. (Mejía, 2005: 88)

El rayo incendia el baúl que guardaba sus recuerdos, pero no pasa a mayores porque extingue el fuego la tremenda caída de granizo que tiene lugar dentro de su propia casa. Este episodio fantástico es metafórico, señala la tristeza del fracaso amoroso y hace énfasis en el desastre que recae en la vida de Urbina y en su futura melancolía. La lluvia ya no es general, es personal: ha entrado en su propia casa, en su propia alma. No hay nada que lo guardezca. Si bien los significados de las precipitaciones en la obra de Mejía Madrid son similares a los que les atribuye Juan Villoro -señaladoras de tormentas internas y argumentales, apocalípticas, profundamente melancólicas- en el caso de Mejía Madrid, el símbolo pierde un poco de su velo y los aguaceros defeños representan de manera muy literal la devastación y el desastre. La aseveración de Gernot y Hartmut Böhme que dicta que “El diluvio es, pues, una revocación de la creación y una rellamada al caos ” (Böhme, 1998: 68) se vuelve absolutamente patente. La civilización parece disolverse bajo el aguacero. Lo curioso es que el autor no hace sino una descripción bastante realista de las lluvias en la urbe; eso sí, enfatizándola con un toque de ironía:

Miro a los peatones brincando charcos, corriendo de las ráfagas de agua, tapándose con periódicos las cabezas. Parece que huyeran de la guerra, y hay algo de eso. Tratar de caminar bajo la lluvia de la ciudad es reproducir las condiciones a las que se enfrentó el barón de Humboldt en sus viajes por América, salvo porque él no sorteaba microbuses. Los paraguas no caben entre los postes y las paredes, los árboles se enganchan y te arrebatan la sombrilla, los adoquines patinan en el lodo y, debajo de ellos, cada ciertos metros, las banquetas han desarrollado pequeñas lagunas que te

obligan a bajar a la calle y, ahí los coches continúan la única labor para la que le sirven a un peatón: arrojarle cascadas de agua sucia. (Mejía, 2005: 58-59)

En las calles el agua corre sin control, de un lado a otro, inundando el centro de la ciudad, desgajando los cerros en su entorno, creando los arcoíris más a la mano: la mezcla de grasa para coche y el agua forma un caleidoscopio que atrae la mirada entumecida por el gris y, tras unos segundos, es arrasado, como todo lo demás, a una alcantarilla tapada. (Mejía, 2005: 59)

La jungla de asfalto bajo la lluvia es más salvaje que la jungla real, es más difícil de sortear de lo que le resultaba al barón de Humboldt, viajero explorador del siglo XIX, cruzar territorios tropicales vírgenes ya que él no tenía que enfrentarse a la ferocidad y barbarie de los conductores del transporte público de la Ciudad de México. La ciudad bajo la lluvia no es ya una jungla, sino la guerra, un bombardeo en pleno. La caída de agua termina, como siempre, en inundación y catástrofe. El líquido corre fuera de madre, desgaja los cerros, derrumba, arrastra, destruye, y termina desperdiciado, arrojado en la desesperanza de las aguas negras.

Y Fabrizio Mejía no es el único autor y cronista que ha puesto atención a esta fuerza destructora de las lluvias defeñas. Rafael Pérez-Gay, otro escritor cuya obra literaria está profundamente vinculada con la crónica apocalíptica de la Ciudad de México, nos relata en un texto que también está cargado de humor e ironía:

Conmovido por las condiciones meteorológicas, un amigo no del todo insensato trataba de convencerme de que las lluvias y trombas que azotan a la Ciudad de México son producto de una conspiración internacional. Jura y perjura que se trata de fenómenos atmosféricos manipulados con instrumentos modernísimos capaces de dirigir los chubascos e incluso los huracanes. [...]

Me imaginé al director del Centro de Climas Horrendos teledirigidos cumpliendo órdenes venidas desde lo más alto:

-Modifiquen vectores transmeridianos de viento, recarguen con reactor P6 las nubes mediante la integral de X por tangente de Y, combinen aire frío y caliente. Muy bien: una gran tromba de granizo se precipitará sobre las colonias Condesa y San Miguel Chapultepec en la Ciudad de México.

De este lado del mundo, los indefensos habitantes de las colonias elegidas por el Centro de Climas Horrendos Teledirigidos se pasaron una noche de perros bajo una granizada inimaginable de trozos helados que caían como piedras en el asfalto; el hielo salía por los excusados, el agua se metía por los techos y las alcantarillas vomitaban a borbotones aguas furiosas venidas de la saturación del drenaje. El hielo alcanzó en las calles diez o veinte centímetros de altura. En la planta baja de la casa de mis padres, en la Colonia Condesa, el agua subió cincuenta centímetros. Un desastre. (Pérez Gay, 2007b: 22)

Pérez Gay mezcla las consecuencias de una granizada real con la original teoría de conspiración formulada por su amigo. Aquí no es una maldición o un destino

negro el que baña la ciudad, sino un plan de ataque extranjero, una especie de terrorismo climático muy a tono con las teorías de conspiración modernas. Para Pérez Gay, en este fragmento, las razones sagradas, totémicas, de la invasión del agua han perdido sentido y sus especulaciones se sintonizan, más bien, con la ciencia ficción. Sin embargo, las consecuencias son las mismas y es idéntica la visión del agua: viene de un desastre y hacia él se encamina. En este caso, la descripción de la granizada que nos proporciona Pérez Gay es igual de tremenda que la de la lluvia que hace Mejía Madrid: llueven piedras, la tormenta entra hasta la intimidad de las casas con toda su furia.

Pero, ¿qué quiere esta agua que cae sin tregua ni piedad? Para Mejía Madrid, desde el principio de la obra, se trata de la propia laguna que amenaza con su vuelta. Si en Villoro la cualidad acuática de la urbe se veía con nostalgia, si la geografía implícita de laguna de la ciudad aparece con fantasmagorías de veleros y barcas, aunque estas últimas sean víctimas de la tormenta y estén siempre al borde del naufragio, y la nostalgia del líquido vital llega a tal punto de construirle adoratorios, la obra de Mejía Madrid se asemeja más a la de José Emilio Pacheco en el aspecto de que, más que hacer énfasis en la nostalgia, se centra en la persecución y el remordimiento del agua.

En *Hombre al agua* el regreso de la laguna no es una poética encarnación de la melancolía sino el posible –y recurrente- cumplimiento de una maldición. En la trama de la novela, la historia de la laguna se entrelaza con la lucha del personaje por recuperar su amor y por la supervivencia. La existencia de la ciudad a costa de su geografía es idéntica a la existencia de los habitantes a costa de la ciudad. Todo es una lucha para no hundirse en el agua real y metafórica. La lluvia y la laguna de la Ciudad de México están hechas de un agua violenta. En palabras de Bachelard,

El agua violenta es un esquema de coraje. Se nada contra ella. Se sobrevive a pesar de ella. Es una fuerza que se nos opone.

¿Hay tema más trivial que el de la cólera del océano? Un mar tranquilo es atacado por un repentino furor. Brama, ruge. Acoge todas las metáforas de la furia, todos los símbolos animales del furor y de la rabia. Agita su crín de león. Su espuma recuerda “la saliva de un leviatán”, “el agua está llena de garras”. (Bachelard, 2011: 257)

Y en esta novela, como veremos más adelante, el agua de la urbe llega a tener la figura de la Bestia del Apocalipsis. ¿Qué mayor cólera, qué garras más tremendas podríamos atribuirle? Durante la obra se relata la constante lucha de la ciudad en contra del lago por su existencia. La laguna amenaza continuamente con volver a tomar

posesión de este trozo de tierra y tragárselo todo. En realidad, gran parte del capítulo consagrado al agua se centra en esta tensión. El propio narrador nos lo dice utilizando un verbo que es muy ilustrativo. En cierto punto, Urbina afirma sobre la ciudad:” A pesar de que ya no existe, el lago nunca ha dejado de acecharla”. (Mejía, 2005: 59) El uso del verbo acechar es muy significativo, ya que deja que se transparente ese sentido de persecución y acoso que, de acuerdo con Mejía Madrid, la laguna antigua ejerce y ha ejercido siempre sobre la urbe. En otro fragmento, el narrador afirma que la lluvia invariablemente devuelve a la ciudad a su calidad lacustre y se trata, sin duda, de un estado amenazador:

Cada vez que llueve, la ciudad de México regresa a sus orígenes remotos: sus calles vuelven a ser canales, sus plazas, lagos; los toldos de sus coches elevaciones de tierra que salvan vidas. (Mejía, 2005: 59)

Efectivamente, en numerosas ocasiones los techos de los automóviles han servido a los habitantes de la Ciudad de México como plataforma salvadora al presentarse una súbita inundación en medio del tráfico. La laguna y sus corrientes veleidosas vuelven a la menor provocación y los habitantes de la urbe viven perseguidos por la perspectiva de perderlo todo cuando un chubasco no avise que planea subir los niveles del agua algunos metros. Nuevamente un texto de Rafael Pérez Gay nos deja entrever este mismo sentimiento en tono irónico:

Quizá no sea un exceso apocalíptico pensar que el porvenir de la Ciudad de México regresará a sus orígenes. Cuando las primeras lluvias del año se precipitan, siempre se oye una voz de alerta:

-La calle se está inundando.

Como un oficial de desastres acostumbrado a las sorpresas indeseables, yo giro instrucciones precisas: preparen las cubetas y las jergas. Si el nivel del agua sube dos centímetros seremos nuestro propio desagüe. No tiene remedio: el alba del siglo XXI trae vientos del siglo XV. ¿A quién se le ocurre fundar una ciudad en un islote rodeado de lagos en una cuenca sin salida natural? A los aztecas. Los mexicas y sus chinampas no me parecen geniales, más bien hablamos de unos atolondrados que constituyeron una civilización de imprudentes. Quizá los lagos de Xochimilco, Chalco, Texcoco, Xaltocan y Zumpango fueran un paraíso edénico surcado por bandadas de patos y garzas, pero representaban una amenaza permanente entre un sistema de ríos y acequias cuya ambición era el desbordamiento. Las chinampas se anegaban cada vez que caía un chubasco y cuando los volcanes de la era terciaria vertían agua sobre la olla en la que fundaron su ciudad. La catástrofe hidráulica ha sido el verdadero patrimonio de la Ciudad de México. La amenaza del agua volvía locos a los tlatoanis. (Pérez Gay, 2007^a: 20-21)

Pérez Gay tiene una habilidad muy singular para captar la realidad. La voz de alerta que cita, “La calle se está inundando.”, es, en efecto, una frase cuyo peso

puede comprender muy bien un habitante del Distrito Federal, pues todos –o casi todos– nos hemos visto en la necesidad de sacar el agua de casa con trapos y cubetas o de desplazar los muebles con la esperanza de que no se echen a perder, en el mejor de los casos. La crítica que extiende el cronista contra los aztecas por construir una ciudad en un terreno lacustre es poco común, ya que normalmente la cultura oficial suele enaltecer Tenochtitlan conservando la imagen de Utopía y de Venecia del Nuevo Mundo que los conquistadores le atribuyeron. Es curioso también cómo, en la misma línea que Mejía Madrid utiliza el verbo “acechar” para referirse a las “intenciones” de la laguna con respecto a la ciudad, este otro cronista dice que la “ambición” del sistema de canales, ríos y lagos del Valle de México es “el desbordamiento”. Ambos autores atribuyen una voluntad destructiva al agua de la urbe. Se convierte en un ser peligroso y hostil, amenazador para la ciudad y sus habitantes.

Sergio González, en “Breve teoría para Mexico City”, sigue la misma línea que Pérez Gay y recalca el signo catastrófico de la urbe. No podemos hacer suficiente énfasis en la continua presencia de la laguna a pesar de su ausencia ante los ojos y en sus vínculos con los volcanes: los dos accidentes geográficos marcan a la ciudad con la inminencia del desastre. De acuerdo con el ensayista,

La Ciudad de México es una ciudad fundada sobre la catástrofe: a partir de un islote rodeado de aguas, sin vegetación y escasos recursos, surgió una permanente estrategia de dominio de la naturaleza que, a lo largo de 800 años, le dieron su rostro actual.

El ascendente telúrico de la urbe, determinado por su ubicación al pie de unos volcanes y en un entorno lacustre, se tradujo, al paso del tiempo, en un signo esencial: la capa blanda que forma la superficie del valle de México es producto de la laguna que antes existía y que contiene 90 por ciento en volumen de agua. Puede parecer sólida, soporta el asfalto y miles de edificios, pero es agua. (González Rodríguez, 2002)

Esta imagen está muy arraigada en el imaginario de la Ciudad de México; tanto, que se materializa no sólo en las crónicas o la literatura de corte realista –porque la vivencia de la catastrófica vuelta de la laguna y su amenaza es definitivamente cotidiana–, sino, de forma más exagerada, ha pasado a ser uno de los *leitmotivs* más recurrentes en la literatura de ciencia ficción sobre la ciudad. La construcción del futuro distópico es fácil, emana naturalmente de la geografía de la urbe y su vida diaria. Como señala Itala Schmelz en un estudio que realiza en torno a este género y el Distrito Federal,

En algunas de las historias leídas, aparecen trastocados signos de milenarismo o mesianismo *new age*, por ejemplo, la aparición del mito en torno a los volcanes que vigilan el valle y a través de los cuales atravesó Hernán Cortes contemplando por primera vez Tenochtitlan. La leyenda dice que el Popocatepetl y el Iztazihuatl, como bien representan los cromos de Jesús Helguera [21], son una princesa y un guerrero aztecas dormidos. Su despertar dará comienzo al cataclismo que hundirá en lava y cenizas a la ciudad del pecado. A su vez, el lago ancestral en el que se fundara la ciudad, que quedó bajo la urbe. La capital del gran reino azteca, que fuera sometida y conquistada por los españoles, se sacudirá la imposición de occidente, superando la historia de dominio y postración. En un futuro emponzoñado por la modernidad que trajo occidente, renacerán los dioses de esta tierra y ahogarán a la capital en sus inmundicias. De esa catarsis resurge cual ave fénix el lago originario y la calma vuelve al valle, tal como el día en que sobre un nopal se posara un águila, devorando una serpiente.

El lago mítico de la fundación del imperio Azteca, resurge también en las premoniciones de una médium, ama de casa de un barrio marginado, Cristina Leguizamón, quien además de contactar con seres del Centurión de Orión, "en 1978 predijo que el valle de México viviría un terremoto devastador que abriría grietas de afluentes subterráneos conectados con el océano pacífico. En suma, sin especificar fecha, anticipó que el valle de México volverá a ser lago, así como lo fue antes de la conquista" [22] De esta idea parte la novela "Tiempo lunar", de Mauricio Molina. (Schmelz, 2012: 5-6)

En efecto, las profusión de imágenes y creencias *new age* vinculadas a una cultura prehispánica simplificada y convertida muchas veces en clichés y cuadros kitsch (póngase atención a la mención de las láminas de Jesús Helguera que menciona la crítica) desemboca muchas veces en una serie de teorías e interpretaciones mesiánicas, milenaristas y apocalípticas como la muy difundida del "fin del mundo maya" para diciembre de 2012. En estas teorías se retoman algunos aspectos de la mitología precolombina y se les da una interpretación frecuentemente descontextualizada y sin fundamentos que, sin embargo, entronca con la "espiritualidad" en boga y es difundida por médiums televisados y creyentes en ovnis. Estas especulaciones desembocan en creencias apocalípticas. Existe, sin duda, una tendencia a pensar que las antiguas culturas y sus dioses vencidos volverán para vengarse; forma parte de la sensación de remordimiento y melancolía que generan las ciudades y culturas arrasadas. Un día los volcanes y la laguna limpiarán nuestras culpas con fuego y agua. En la Ciudad de México, en añadidura a la geografía amenazante –explosiones volcánicas, terremotos, inundaciones-, se da el hecho de que la ciudad antigua está enterrada debajo de la nueva, que las piedras de sus templos fueron utilizadas en la construcción de los templos católicos. Los fantasmas agraviados circundantes son incontables. Es natural que los autores de ciencia ficción, no únicamente Mauricio Molina, aprovechen tanto la imaginería *new age* como la realidad más inmediata para generar sus distopías. Y si estos autores tienen la visión de una ciudad arrasada, convertida de nuevo en una laguna

en un futuro lejano, los cronistas irónicos como Fabrizio Mejía Madrid y Rafael Pérez Gay, sometidos a las inundaciones y hundimientos cotidianos, no pueden dejar de tener esta visión en el presente y en un futuro inmediato. Este último autor continúa en el texto ya citado diciendo: “Aunque tengo una módica confianza en el Drenaje Profundo, en lo personal creo que un día iremos a la oficina en canoa.” (Pérez Gay, 2007^a: 23) Y, haciendo eco y mención de las profecías *new age*, concluye:

Nuestra vocación es el subsuelo: la ciudad se ha hundido un metro y medio en los últimos años. Vista así, sin los tejidos protectores de la costumbre, la Ciudad de México se ha transformado en el vaticinio de un profeta enloquecido. (Pérez Gay, 2007^a: 12)

La vocación apocalíptica, la imposibilidad y la desmesura son cualidades que jamás abandonan a la Ciudad de México. Tampoco esa sensación de ser la continua materialización de una profecía esquizofrénica. Sin embargo, es momento de volver a *Hombre al agua*. En esta novela no son las visiones del apocalipsis futuro las que impregnan la narración, sino, curiosamente, las de los apocalipsis pasados. Mientras Urbina, el personaje principal, lucha por sobrevivir en la ciudad y a la pérdida amorosa, hace continuas evocaciones de la lucha de los habitantes de la Ciudad de México contra la vuelta de la laguna.

En uno de sus frecuentes paseos por la ciudad, Urbina se topa con la estatua del león casi sonriente que se encuentra en la esquina de las calles Motolinia y Madero. La escultura es conmemorativa del nivel al que llegaron las aguas en la gran inundación de la que fue víctima la ciudad hace cuatro siglos. La cabeza tallada le recuerda, además, la vida de un viajero y cosmógrafo alemán, consumida por la laguna de la Ciudad de México. Heinrich Martin, que cambió su nombre a Enrico Martino para hacerlo sonar más renacentista, vino a México atraído por las historias de los estudios astronómicos de los aztecas. Pronto, al asentarse en una casa de Cuautitlán, su nombre cambió –o fue cambiado por los mexicanos– al de Enrique Martínez. De acuerdo con Fabrizio Mejía, dicho personaje se habría lamentado hasta el fin de sus días por haber sostenido en el barco que lo traía a la Nueva España una conversación sobre ciencias con el nuevo virrey y el escritor Juan Ruíz de Alarcón en la que habría afirmado envalentonado: “No existe problema alguno que no pueda ser resuelto por medio del cálculo preciso y la acción humana.” (Mejía, 2005: 60) Gracias a esta afirmación que expresaba gran seguridad en sí mismo y su confianza en la razón, el virrey lo llamó después para que solucionara los problemas de inundaciones que amenazaban la existencia de la ciudad.

El astrónomo diseñó un plan de desconexión de los ríos y las lagunas y de progresiva desecación, mientras se necesitaran más tierras para habitar.

Por otro lado, el padre jesuita Francisco Calderón y Mexía decía haber escuchado a los indígenas hablar de un desagüe natural en la laguna. Según el cura, en algún punto del subsuelo acuático debía haber una compuerta sellada con el rostro esculpido de Tláloc y la llave la poseía sólo el emperador. Presumiblemente, en aquel desagüe se habría escondido un tesoro y, por ello, los indígenas preferían las inundaciones antes que decir su paradero o abrirlo. En secreto, el gobierno del virrey habría aprobado pagar al jesuita con una fracción del tesoro escondido a cambio de que encontrara el desagüe.

En vista de que la obra de Enrique Martínez y sus cálculos impecables parecían estancados en el lodo y continuamente engullidos por la laguna, que en el intento de su realización miles de indígenas escavando desviaciones para los canales tuvieron que abandonar el uso de herramientas y hacerlo con las uñas, que se perdían decenas de vidas arrastradas por el agua y las inundaciones no cesaban; dado que al padre Calderón y Mexía “Muy seguido se le veía en una canoa repleta de flores, sal negra y huacales con frutas, pagándole a un remero para que se echara un clavado al agua y comprobara una vez más que ése no era el lugar que buscaba” (Mejía, 2005: 69) y, sin embargo, nada encontraba ni llegaba a ninguna parte, se tuvo que recurrir a otras personas. En sus rememoraciones de la ciudad, entrelazadas siempre con la historia de su naufragio amoroso, Urbina nos relata la llegada de un nuevo personaje:

Ese año llegó a la ciudad un holandés, Adrian Boot, a quien la gente no le dio la bienvenida castellanizándole el nombre. Quizás fue debido a que su fama le precedía: dibujó un mapa del Valle de México en el que los lagos y los ríos tomaban la forma de la Bestia del Apocalipsis de San Juan: el de Chalco era la cabeza y el cuello; la laguna de México, el estómago; los pies los cuatro ríos del poniente; las alas los ríos de Texcoco y Papalotán; la cola, las lagunas de San Cristóbal y Xaltocán; la cornamenta, los ríos Tlalmanalco y Tepeapulco, y “los que no se disciernen con claridad son las babas de la Bestia”. El mismo Boot puso números a las letras de los diez reyes aztecas y, juntos, sumaron el número 666, el del Anticristo. Quizás fue esa insistencia en que los mexicanos vivían en el seno de la Bestia que lo destruiría todo lo que provocó que no se le recibiera con ánimos y que simplemente le dijeran “el holandés. (Mejía, 2005: 64)

El ingeniero holandés trazó ese mapa en 1614. Por más realismo mágico que pueda sonarnos este fragmento de la novela, no es más que la crónica real llevada al lenguaje literario: en efecto, como mencionábamos en un párrafo anterior, el mapa de

las aguas de la Ciudad de México fue visto como la Bestia del Apocalipsis de San Juan. Es difícil imaginar una concepción más hostil y ligada al cataclismo de un cuerpo acuático. La sustancia apocalíptica y catastrófica de la ciudad tiene como centro un lago que, cuando existía, resultaba terrible y, cuando dejó de existir se convirtió en un fantasma acosador y demandante que frecuentemente se materializa. De acuerdo con Gaston Bachelard,

Hay que reconocer que esas impresiones nocturnas tienen una manera propia de unirse, de proliferar y de agravarse. Y que el agua les da un centro donde converger mejor, una materia donde persisten por más tiempo. En muchos relatos, los lugares malditos tienen en su centro un lago de tinieblas y de horror. (Bachelard, 2011: 157)

¿Y cuál no sería ya la acumulación de imágenes de horror de la laguna de la ciudad de México para que un extranjero viese en ella a la Bestia del Apocalipsis? Sin embargo, la participación del holandés no se limitó a señalar el monstruo, sino a tratar de domarlo. El ingeniero, proveniente de un país cuya capital está repleta de canales, se invistió con la autoridad del que sabe, opinó que la obra de Enrico Martínez no valía nada e hizo su propia propuesta. Del encuentro de estos dos estudiosos en la Ciudad de México, Serge Gruzinski da fe en su historia de la Ciudad de México nos dice:

Heinrich Martín –que adoptaría el nombre de Enrico Martínez- desembarcó en las Indias en 1589. Originario de Hamburgo, de más o menos treinta años, este alemán de mil talentos terminó siendo uno de los letrados más atrayentes de la ciudad. Impresor urgido de deshacerse de sus competidores, ingeniero encargado de la desecación del valle de México, intérprete de la Inquisición, hizo gala de una actividad desbordante, publicó un repertorio astrológico y proyectó un tratado de agricultura y una *Physonimie des visages*, revelándose como un lejano precursor de Lavater. Su adversario más feroz fue un holandés de Delft, Adrian Boot, enviado a la ciudad de México en 1614 para dictaminar los trabajos de la desecación del valle. El alemán y el holandés desarrollaron concepciones diametralmente opuestas sobre la manera de evitar las inundaciones, debate que apasionaba a la ciudad y suscitaba los proyectos más descabellados. (Gruzinski, 2004: 203)

De acuerdo con Mejía Madrid, al exponer sus brillantes sugerencias, Boot habría recibido la siguiente contestación: “Los diques, puentes, canales y acueductos que usted propone –le dijo el comisionado de la ciudad-, ya existen.” (Mejía, 2005: 65) Los cálculos y la Razón del astrónomo alemán se habían comprobado impotentes contra la desmesura de la laguna que se negaba a replegarse a un segundo plano; la autoridad del holandés había recibido una bofetada de ironía cuando se comprobó que sus sugerencias existían inútilmente.

La importancia de estos planeadores de diques y el desconsuelo que se deriva de su fracaso se explican si tenemos en cuenta que, según afirman los hermanos Böhme en su historia cultural de los elementos,

La formación de formas jerárquicas estables, la organización de una burocracia consumada que vele por la obligatoriedad de los trabajos comunitarios, la distribución y el mantenimiento de enormes masas humanas, el contar, el medir y, finalmente, también la escritura, junto con los calendarios y la astronomía, se deben a la necesidad de controlar las periódicas inundaciones.²⁰

El dique, al ser la primera macrotecnología, tiene connotaciones civilizatorias. Pelear contra el agua implica fundar la civilización, hacer frente al caos. No es casualidad que un héroe literario como el Fausto de Goethe haya sido constructor de diques en la última fase de su vida. Todos estos son personajes trágicos porque ganarle tierra a las aguas es una forma de *hýbris*.

Relata Mejía Madrid que, para poder tomar decisiones definitivas, fueron los 60 encargados de buscar la solución a las inundaciones a consultar al rey hasta España. El problema, de acuerdo con el escritor y con las reminiscencias de su personaje, era que el rey no podía ni pronunciar los nombres de los lugares de los que le hablaban. La Ciudad de México no era para él más que una abstracción. El monarca tardó en aclarar su mente y se cruzó el momento de su decisión de seguir la obra de Enrico Martínez con el cambio de virrey. El nuevo virrey percibió la unánime confusión y se imaginó que en realidad partían de cero y nadie conocía las verdaderas medidas de las aguas. Así, en una medida muy razonable, mandó que dejaran fluir las corrientes naturalmente, para que pudieran medir bien los daños posibles e imaginar la mejor solución. Ante la estupefacción de todos, los indios fueron despedidos y se tapó el tajo que había comenzado Martínez y que ya había costado muchos muertos. Indudablemente, el nuevo virrey subestimaba la potencia de la laguna y su capacidad destructiva. Bachelard ahonda todavía más en la calidad de estos “lagos malditos”:

Algunos lagos son particularmente excitables; reaccionan en seguida a la menor *molestia*. [...] Como vemos, hay aguas que tienen la epidermis sensible. Podríamos multiplicar los matices, podríamos demostrar que la ofensa hecha a las aguas puede disminuir físicamente aunque guarde indemne la reacción de las aguas violentas, podríamos demostrar que la ofensa puede pasar de la flagelación a la simple amenaza. Un golpe de uña, la mácula más ligera, puede despertar la cólera del agua. (Bachelard, 2011: 272)

²⁰ Gernot y Hartmut Böhme. *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*. Barcelona: Herder, 1998. P. 331

La ofensa era querer deshacerse de la laguna, pretender dominarla y replegarla. Apenas le soltaron un poco las riendas, comenzó la inundación que habría marcado su nivel en la ciudad con la cara de un león de piedra en el que cuatro siglos después Urbina comenzara su reminiscencia. El apocalipsis visto en retrospectiva. La urbe volvió a ser un lago –real, no implícito- y en él tuvieron lugar escenas que hoy en día nos parecen inverosímiles. Relata Mejía Madrid:

La ciudad se inundó casi de inmediato y permaneció así por años. Meses después, al extenderse el rumor de que era culpa entera del virrey marqués de Gélvez, una turba en canoas fue a atacar el palacio virreinal. Cuando comenzaron a prenderle fuego a lo poco que estaba seco, el virrey salió en un discreto barco de vela. Por descuido, la gente se dio cuenta de que el virrey huía y su barco de vela se convirtió en uno de remos: los funcionarios virreinales tuvieron que dejar ahí los bíceps para ganar la carrera hacia tierra firme. (Mejía, 2005: 66)

Si vemos el actual centro de la Ciudad de México, imaginar a alguien escapando de un palacio en barco de vela puede resultar imposible, la invocación de una alucinación. Y, sin embargo, así fue. Y esa imagen es sólo una de las que se gestaron en seis años de estar la urbe sumergida bajo el agua. El lago cobró una venganza cruel y llena de calamidades. En palabras de Mejía Madrid,

Lo cierto es que a mediados de 1629, las aguas del río Cuautitlán entran en la laguna de Zumpango que desagua en la de la ciudad. El agua subió a dos metros. Enrico fue encarcelado por segunda ocasión, pero al ver que era el único que parecía contar con un plan, se le sacó de prisión a cambio de que resolviera aquel desastre del que se le responsabilizaba. Fue justo el 21 de septiembre, día en que Enrico Martínez trabajó con cientos de miles de indios bajó una tormenta que duró día y medio sin interrupción. Empapados, tosiendo los pulmones, llevados algunos por la corriente, nada pudieron hacer: la ciudad quedó bajo el agua durante seis años. [...]

La gran inundación de seis años sometió a la ciudad a tratar de vivir en medio de canoas, pértigas, patos que inmigraban, mosquitos de tamaños inusitados, hongos, enfermedades de la piel nunca vistas, y la peste. Salir a la calle era vadear. Transportarse era subirse a una canoa o un bergantín. Nunca como en los seis años que duró esa inundación la ciudad demostró que se quedaba en su lugar, en principio, porque todo estaba en su contra. (Mejía, 2005: 71)

Nada se pudo hacer contra la laguna que reclamaba su territorio. Se habló de cambiar la capital del virreinato a Puebla, pero la Ciudad de México tenía mucha inversión y valía ya mucho en oro como para intentarlo. Desde España, el rey seguía pensando en sus tierras americanas como en una abstracción y no se imaginaba que sus habitantes luchaban todos los días con la insalubridad y el agua. Es muy significativa la última frase del párrafo citado, “la ciudad demostró que se quedaba en su lugar, en principio, porque todo estaba en su contra”. Así se queda la urbe y así se quedan sus

habitantes en ella, sobre todo Urbina que todo lo pierde y es arrojado de todos los espacios que habita. La reminiscencia de la historia de la laguna y su mitología termina equiparando la lucha de ambos, recordándonos su equivalencia, misma que Urbina sigue sosteniendo en el apellido: una lucha a muerte por no naufragar.

En el caso de la ciudad, esa pelea ha sido larguísima y jamás se ha ganado por completo, hemos visto como la laguna vuelve a la menor provocación. Sin embargo, a partir de esta inundación tan tremenda, comenzó una pelea muy consistente, irracional y furibunda, contra el agua que terminaría en el asesinato de los ríos y de la masa lacustre y en la terrible paradoja del desabasto de agua en el que vive en nuestros días la ciudad. El propio Urbina lo relata:

Fue en ese momento cuando surgió la idea que llevaría cuatro siglos en completarse: desecar totalmente los lagos de México, “hasta el fondo”. El virrey no tenía idea de lo que eso implicaba: treinta millones de toneladas de tierra por desplazar. Tan grande como los canales de Suez o de Panamá, la desecación de los lagos y los ríos se hizo con las uñas, tenazmente, durante trescientos años. Todos los gobiernos virreinales trabajaron en ello. Los que culminaron la independencia de México, los ingenieros norteamericanos de la ocupación, incluso el invasor Maximiliano de Habsburgo, y Juárez, su fusilador, compartieron el mismo proyecto, conservadores y liberales, Porfirio Díaz y los revolucionarios, los presidentes y su partido. (Mejía, 2005: 78-79)

El Gran Canal de Desagüe, con su totémico nombre, es inaugurado por Porfirio Díaz tres siglos después y, aunque ayudó a solventar algunos de los problemas más visibles con el agua, también es verdad que suprimió todo rastro de la laguna, entubó prácticamente todos nuestros afluentes y los dirigió directamente hacia el desperdicio. Esta obra es la fuente de todo nuestro remordimiento y nuestros fantasmas acuáticos. Pero antes de detenernos a hablar sobre él, retomemos el hilo que Fabrizio Mejía tejó con la figura de la laguna y la historia de amor de su personaje. Si, como hemos dicho, la voracidad de la laguna, su mal lograda maternidad en forma de diosa prehispánica y los continuos naufragios a los que se someten la ciudad y sus habitantes están directamente relacionados con la figura de Luisa y el fracaso amoroso de la pareja, también hay durante la novela un vínculo entre el amor pleno y el agua que no podemos pasar por alto, precisamente por tratarse de la única alusión positiva.

Cuando Urbina reconstruye su relación en la memoria, se detiene en una anécdota muy significativa. Recuerda que en sus momentos felices, la pareja siempre hablaba del mar. Les hacía falta –según ellos mismos- en esta ciudad sin agua a cielo

abierto. Y planearon durante dos años unas vacaciones a la playa. El personaje rememora:

Estábamos tan eufóricos de ir que, mientras esperábamos a que se hicieran los arreglos para subirnos a un avión, Luisa me tomó una mañana de la mano y me obligó a subir a la azotea del edificio.

-Mira- me dijo satisfecha.

Todo lo que podía verse era un enorme plástico azul movido por el viento. Abajo se cobijaban del sol los vendedores ambulantes que ofertaban a gritos despertadores chinos. El plástico, de un azul intenso, se agitaba con violencia como en forma de olas.

-Mira el mar- sonrió, señalando el plástico azul.

Fui por la cámara y le tomé una foto a Luisa con el fondo azul ondeando como una marea. (Mejía, 2005: 67)

La única alusión feliz a un cuerpo acuático ciudadano es, curiosamente, a uno imaginario. Se trata más de la laguna implícita, consabida, de la ciudad, de la nostalgia por el agua que se materializa, irónicamente, sobre el ondeante techo de un mercado ambulante con los significados del agua clara: feliz, carnal y chisporroteante. La foto que Urbina le hace a Luisa en frente de ese trozo de plástico ondeante permanece en el departamento de ambos como testigo y emblema de su amor. El día que empieza este relato, después de que Urbina espera en la esquina lluviosa a Luisa para que le abra la puerta del departamento, llegan a casa y ella se mete a la ducha para no enfermarse tras la empapada. Él va a recoger la ropa a la azotea y se percata de que el plástico ya no está. Cuando se lo dice a Luisa parece que lo ha olvidado. Curiosamente, ese cuerpo de agua imaginario es a la vez nostalgia del agua que no hay yantes sí hubo en la ciudad, una promesa de evasión de la urbe y el símbolo de una relación feliz, una especie de paraíso perdido, prometido, y que jamás llegó más que en la forma de deseo. A pesar de ser un agua clara, es, también, un agua mal lograda.

Y hay un último elemento acuático en *Hombre al agua* que tiene gran relevancia en la novela y que, por supuesto, se vincula también con la historia de amor de Urbina y Luisa. Se trata del drenaje de la Ciudad de México y se relaciona con el final del romance, con la destrucción, con el olvido. Es natural que un canal de desecho adquiera estos significados. Sin embargo, las asociaciones del Gran Canal de Desagüe van mucho más allá. Debemos recordar que se trata, además del drenaje de la ciudad, de la aglomeración de todos sus afluentes entubados, dirigidos directamente al desperdicio.

Si, como hemos visto anteriormente, un río puede dar identidad a una ciudad, entonces, ¿qué es lo que logran estos ríos invisibles, violentamente arrojados bajo tierra? Fabrizio Mejía tiene una gran intuición, se cuestiona precisamente este aspecto y pone en boca de su personaje un secreto a voces:

La mayoría de las ciudades del mundo se preguntan por su identidad a partir del río que las cruza. ¿Son las mismas aguas en las que me baño hoy las de ayer? Quizás a nosotros nos quede el único río subterráneo que ha negado a todos los superficiales: el drenaje profundo. Ahí va todo: el agua de la lluvia, la que escurre de las partes altas de las montañas que nos sofocan, los desechos, las aguas tratadas después de usarse en el riego, el agua que traemos desde el sureste a un costo de millones de dólares diarios. Nuestro Danubio se crea y se desecha todos los días, algo muy parecido a lo que nos sucede a todos los que habitamos arriba de él. Por la mañana se abre el mundo cristalino de oportunidades, por la noche todo el mundo siente que su vida es una mierda. Es el costo que pagamos por vivir en una región que nunca nos quiso, cuya cuenca nos quiere echar o ahogarnos, y crecemos con el signo de la ciudad en la mente: lo desechado. Algo desechamos para quedarnos aquí y, debajo de nuestros pies, a veces a tan sólo 15 metros, corre el agua sucia que algún día nos alcanzará. (Mejía, 2005: 90-91)

Es complicado abarcar la totalidad de la imagen que propone Mejía Madrid. De acuerdo con el párrafo anterior, el desagüe, como en efecto ocurre, concentra toda el agua de la ciudad: en él se aglutinan también todos sus significados, con el agravante que impone el destino inminente de ese líquido. Así, para el escritor, esa inmensa masa de agua negra que tenemos debajo de los pies contiene la identidad de la ciudad y ésta se equipara irremediabilmente con el desecho. Nosotros hemos desechado el agua para poder habitar la cuenca, la cuenca quiere desecharnos a nosotros. Por ahora, parece que ganamos, pero la tendencia general indica que el agua negra un día nos alcanzará. El drenaje es también nuestro destino.

Y, sin embargo, la asociación puede alcanzar aún mayor complejidad. Muy en la línea de Gaston Bachelard, que, como hemos podido apreciar, relaciona el agua con las profundidades emocionales del ser humano y la carga, además, de la capacidad de contener la memoria, este escritor mexicano deposita en el drenaje –que es un agua verdaderamente cargada de la vida de la urbe- el papel de inconsciente de la ciudad. Así, en él estaría depositado todo lo desechado, lo “invisible” de la vida cotidiana, así como nuestras culpas, nuestros orígenes, nuestra suma. El personaje-narrador de Mejía Madrid continúa con su reflexión:

El drenaje que nos cruza no le hace preguntas a la ciudad, sino que funciona como su inconsciente: ahí se arrojan desde coches robados hasta cadáveres. Residuos plásticos, cascajos de una demolición, animales muertos, papeles comprometedores, identidades falsas o verdaderas, drogas, condones, suegras, esposas, amantes. Con

frecuencia tamponan el ducto y entonces aparecen los buzos. De escafandra, tanque de oxígeno, y un radio por el que se comunican con la superficie, los buzos —ya sólo quedan tres, pues el cuarto murió desmembrado por la presión con la que el agua entró tras desobstruirse el túnel— nadan a ciegas en las aguas subterráneas que alcanzan velocidades del Niágara, palpan entre el agua negra el chasis del auto, los cadáveres o las llantas que impiden el flujo, amarran un malacate y dan la orden para que la grúa empiece a jalar. Sus historias son como su trabajo, nauseabundo y oscuro. (Mejía, 2005: 91)

Y continúa más adelante:

Los buzos, como los bomberos, son los superhéroes de la ciudad, y ellos así lo asumen. A veces, para probarse, se sumergen sin máscaras, se desmayan por los vapores, salen del agua con aparente normalidad. Pero no es así. Si estos buzos llegaran a cortarse un dedo ahí dentro morirían de la infección, sumergidos en lo que desechamos, se disolverían si abrieran la boca ahí dentro. (Mejía, 2005: 91)

Como podemos apreciar, se trata, en definitiva, de un agua cargada de los secretos de la urbe y su *civitas*, negra a fuerza de condensar la oscuridad. Es también, como para Pacheco el agua subterránea de la Ciudad de México, un agua de calidad mortífera. Los buzos, los únicos capaces de adentrarse en esa masa acuática putrefacta, mueren frecuentemente al tratar de liberar su flujo. La pesadez, la violencia y la capacidad de infección de los secretos de la ciudad, de sus entrañas, parece ser infinita; es como si su centro, su médula, fuera hostil y siniestra.

Cuando la historia entre Urbina y Luisa llega a su fin, la foto que Urbina le hizo a Luisa frente al agua clara pretendida del mercado ambulante termina en el drenaje, como si toda agua clara estuviera destinada a oscurecerse. El personaje despechado arroja la fotografía al retrete y jala la palanca para que se la trague el drenaje. Después se imagina el recorrido que hará por la ciudad:

Pasará por debajo de mi vecina y sus dos pequeños hijos, correrá a escasos metros de los autos estacionados afuera y del borracho que durmió junto al poste, tomará una avenida donde hay escuelas técnicas, un hospicio, un lavado de coches y un museo con servicio de biblioteca y talleres infantiles, cruzará las plazas de Coyoacán, tomará Avenida México para llegar a un costado de los viveros de Coyoacán donde, tras un bombeo, tomará algunos de los 21 kilómetros de Río Churubusco que, a estas horas, en la superficie, estará embotellado y, más tarde, cursará hacia el Gran Canal que, por unas variaciones en la pendiente ocurridas hace mucho, provocará que Luisa tienda a regresarse. Entonces deberá ser re bombeada hacia alguna parte de los 164 kilómetros de drenaje profundo para, finalmente, desembocar muy lejos de mí, en Tepeji del Río, donde uno de mis tíos cría unos caballos que no pasan del metro veinte y al que hace años no veo. (Mejía, 2005: 92)

Aquí, el drenaje toma otro papel. Si bien la imagen de la felicidad amorosa de Urbina pasa a formar parte del inconsciente de la ciudad, de sus memorias, de lo arrasado, de lo que aflorará a la menor provocación, de sus remordimientos y la

nostalgia, también es cierto que, al describirnos el camino que recorre la fotografía, el autor dibuja las ocultas líneas del drenaje como si se tratase de una especie de hilo conductor que unificara de manera invisible los espacios de la ciudad y los dotara de un sentido indescifrable, pero existente.

Mejía Madrid no es el único autor que ha pensado el drenaje como una especie de inconsciente de la ciudad. Paco Ignacio Taibo II, otro autor tremendamente ligado a la Ciudad de México tanto de manera vital como literaria, también nos proporciona una imagen similar. *Cosa fácil* es la segunda novela de la serie policíaca que tiene como personaje principal al detective Héctor Belascoarán Shayne. Este personaje está tan identificado con la Ciudad de México como el propio Urbina, al punto en el que tampoco en las novelas de Taibo se distingue bien a bien si es el investigador o la urbe quien protagoniza la historia o si ambos son uno mismo. Cada vez que Belascoarán Shayne resuelve un caso se adentra en la ciudad en el proceso y su reflexión detectivesca está fuertemente ligada al recorrido de sus calles. El detective es una especie de *flâneur* inquisitivo. La caminata en la ciudad equivale a un recorrido del pensamiento, como si fuese también un recorrido a través de su propio ser.

En la oficina sui géneris –como aparentemente suelen ser todos los inmuebles en la Ciudad de México- en la que Belascoarán Shayne ha establecido sus operaciones, hay también otros profesionales. En *Cosa fácil* llama la atención la presencia sutil de uno de sus compañeros de oficina. Se trata de un ingeniero, “el eterno ingeniero Villareal, alias *el Gallo*” (Taibo II, 2009: 304), que es frecuente interlocutor de los pensamientos del detective y silenciosamente trabaja en los planos del drenaje profundo de la ciudad, sobre todo de noche y muchas veces mientras Héctor Belascoarán duerme. Una de las escenas entre ambos personajes transcurre de la siguiente manera:

Bostezó ruidosamente ante la sonrisa de su vecino.

-¿Hace sueño? Desde el otro día estoy viendo que anda medio jodido... Si se pasa las noches haciendo dibujitos debajo de las fotos y los días persiguiendo asesinos, va a tronar.

-Algo hay de eso.

Caminó hacia el sillón que lo esperaba amoroso en su desvencijamiento.

Es cierto, la gran virtud de la vida era su complejidad.

-Me despierta cuando se vaya.

-Me voy a las cinco y media, en cuanto termine esta porquería- dijo el ingeniero que contemplaba unos mapas de cloacas que más bien parecían dibujos de Paul Klee. Encendió su puro fino, estrecho, y echó el humo hacia el techo.

-Antes de que llegara llamaron por teléfono diciendo que iban a matarlo. (Taibo II, 2009: 280)

El ingeniero relata al detective que se burló de las amenazas de quien llamaba y fue, entonces, también advertido de que él mismo podría morir. Cuando el detective lo amonesta por haberse metido, el ingeniero, “sacando de la chamarra un revólver de cuando su papá mataba pumas en Chihuahua” le responde “A veces se aburre uno de los pinches mapitas, vecino.” (Taibo II, 2009: 281) En la escena citada, se entiende cómo este ingeniero que traza mapas de las entrañas de la ciudad, mapas parecidos a cuadros de Paul Klee, es decir, abstracciones trascendentes, llenas de sentido, es una especie de *alter ego* o lado “B” del detective, que recorre las calles por afuera. Vela mientras el detective duerme, recorre *la otra parte* de la ciudad, la invisible, la oculta. Diseña las entrañas de la urbe como una especie de demiurgo. También responde las llamadas del detective, asume las mismas amenazas de muerte, demuestra que más allá de la abstracción es capaz de la acción. El drenaje de Taibo es un inconsciente más amable que el de Mejía Madrid; sin embargo, no es menos interesante.

Resulta sugestivo el hecho de que un espacio tan contrario a las nociones normales de espacio que tenemos, no recorrido, oculto, no hecho para las dimensiones humanas, tenga un papel relevante en la literatura de una ciudad. Esto se debe, sin duda, a la importancia del agua y, sobre todo, del agua oculta, en la ciudad que nos ocupa. La historia del líquido vital es siempre una trama paralela a la historia de la tierra, su verdadero fondo, su inconsciente.

El capítulo dedicado al agua y al amor de *Hombre al agua* se cierra de manera circular. Después de que la historia de Luisa y Urbina ha terminado en el canal de desagüe, éste vuelve a pasar frente al mascarón del león que anuncia el nivel de la inundación de los seis años, aquél que detona la asociación entre su historia y la de la laguna de la ciudad. El personaje relata:

Y aquí estoy todavía un poco confundido, pero listo para deambular armado con un nuevo paraguas. Entiendo entonces la sonrisa serena del león con los ojos cerrados. Aquí seguimos. Ése es su mensaje. Aquí vivimos y, por curioso que parezca, queremos quedarnos. Después de la pérdida, lo único que hay por decir es que aquí estamos. (Mejía, 2005: 93)

Aquí está la sonrisa del superviviente, el por qué *Hombre al agua* es una historia de amor. El náufrago de la ciudad se ha conseguido un nuevo paraguas para recorrerla. Comparte la misteriosa sonrisa del león enclavado ahí para medir y conmemorar el desbordamiento y la catástrofe: ambos siguen ahí, la ciudad sigue ahí a pesar y contra todo y ese es motivo de alegría. Segundos después vuelve a ver pasar una mujer debajo de una incipiente lluvia. No corre, no intenta guarecerse. Urbina nos dice:

Esa seguridad hacia dónde ir en una ciudad en la que todo el mundo vive perdido, preguntando por calles imposibles, sólo puede significar que esa mujer es una deambuladora. (Mejía, 2005: 93)

El protagonista nos sugiere que ha encontrado a su alma gemela o, tal vez, una nueva historia en la cual naufragar. No importa. Para este personaje y su autor, la vida en la Ciudad de México es estar dispuesto a hundirse e intentar alegremente salir a flote.

Hemos revisado ya, de manera casi exhaustiva, la variedad de imágenes que se desprenden del agua de la Ciudad de México en la literatura de José Emilio Pacheco, Juan Villoro y Fabrizio Mejía Madrid. El agua es, con seguridad, el elemento que más ha marcado a esta urbe y, como hemos visto, rara vez se manifiesta en sus acepciones luminosas, claras y transparentes. Suele, más bien, estar vinculada con los remordimientos, los fantasmas, lo oculto, lo híbrido, lo abortado, la catástrofe, lo inconsciente, el naufragio, la nostalgia irremediable, lo tormentoso y desbordado... Y, sin embargo, hay, al final, en los tres autores, un sentido de supervivencia, de fertilidad del agua terrible; los afluentes y manantiales de la Ciudad de México sobreviven, claros, en la imaginación, en el amor que estos habitantes, como tantos otros, le profesan a una ciudad terrible pero inusitadamente viva.

3. El Fuego

3.1 El fuego y la Ciudad de México. Condiciones geográficas y marco histórico

Jamás señalaremos suficientemente de qué manera la geografía explícita e implícita – singular, pero certero concepto introducido por Juan Villoro y que hemos explorado en el capítulo anterior- de la Ciudad de México resulta un elemento determinante de las imágenes literarias que se producen a propósito de su marco urbano y de los significados que la ciudad ha ido acumulando a lo largo del tiempo y que hoy en día delinean su identidad apocalíptica y postapocalíptica, caótica, abigarrada, cambiante, hostil y, sin embargo, magnética. Hemos ya revisado en el apartado que corresponde a la presencia acuática en la cuenca de México de qué forma la laguna y los ríos ausentes, así como las condiciones climáticas de abundante precipitación, mezcladas con la realidad urbana, han dotado a la literatura de esta ciudad de imágenes muy ricas en plasticidad y profundidad. El fuego, elemento antagonista del agua por antonomasia, no se queda atrás en su capacidad generativa de imaginario. También a él se encuentran fuertemente vinculados los mitos fundacionales de la Ciudad de México, así como su personalidad en la vertiente explosiva y constantemente transformada.

3.2 Los incendios

Como todas las grandes ciudades, la Ciudad de México tiene una historia con el fuego. En la biografía de toda urbe permanecen las cicatrices de dos o tres grandes incendios que la marcan de por vida. Basta asomarse a la historia de Londres o París para darse cuenta de ello. De acuerdo con el recuento que hace el Heroico Cuerpo de Bomberos del Distrito Federal (Heroico cuerpo de Bomberos del Distrito Federal, 2013) y, según la información que he rastreado, no se han encontrado referencias de la relación pragmática del pueblo azteca con los incendios. Las fuentes documentadas parten de la época colonial. Sin embargo, sabemos por libros como *La visión de los vencidos* (León Portilla, 2013), que los incendios eran vistos como prodigios o presagios funestos. De ello hablaremos posteriormente, a lo largo de este capítulo.

Acerca de los incendios durante el periodo colonial, se tiene conocimiento de que, en aquel entonces, apenas constituida la ciudad española, los incendios eran combatidos por grupos de indígenas a cargo de un soldado peninsular. Los primeros

sistemas de prevención no se crearon sino hasta 1571, dados a conocer a través de cédulas reales y ordenanzas, aunque no tuvieron mucho impacto en la población.

El principal medio de combate del fuego era la oración a San Antonio Abad, patrono de los incendios. El arraigo de esta costumbre fue tal en el transcurso de los años, que el 17 de febrero –día del mencionado santo- se instauró como festividad de la ciudad, aunque, a fines del siglo XVII, quizás con el desarrollo de los métodos para apagar el fuego, la tradición comenzó a diluirse hasta desaparecer.

Pero no sólo los incendios por causas accidentales eran apagados por la oración. Algunas rebeliones cuyos miembros se convirtieron en incendiarios fueron también apaciguadas por imágenes religiosas. Tal es el caso del levantamiento popular ocurrido en junio de 1692. La causa fue la represión en el mercado de un pleito que se ramificó y, presumiblemente, ocasionó la muerte a latigazos de una indígena vendedora de tortillas. Serge Gruzinski lo relata en los siguientes términos:

[...] un grupo de indios se obstinó en querer penetrar al palacio [virreinal]. Algunos soldados lograron empujarlos hasta el cementerio de la catedral pero rápidamente llegaron doscientas personas más y los amotinados pusieron fuego a la puerta del palacio utilizando materiales improvisados, extraídos de las tiendas de la plaza mayor. Los edificios de la fachada principal del ala sur fueron devorados por las llamas: el fuego alcanzó la puerta del patio de la Audiencia, la de la prisión y luego la del patio principal sobre la que se encontraban los aposentos del virrey, la tesorería y la cancillería. Los incendiarios se sintieron aún más libres de sus movimientos pues luego de recibir la orden de disparar con salva, la guarnición se limitó a llevarse los bienes más preciados del virrey. Muy pronto la pólvora empezó a escasear.

Después, los sublevados atacaron la alcaldía y la incendiaron acoplando “grandes cantidades de petate, carrizo y tablas”. El nuevo palacio del marqués del Valle –la residencia de los descendientes de Cortés- fue, a su vez, el blanco de los incendiarios. Como si los indios se dispusieran a convertir en cenizas toda la memoria y los monumentos de cerca de dos siglos de dominación española.

[...]Para paliar la dimisión de las autoridades, un abad se encomendó al cielo y decidió sacar a pasear al santísimo sacramento a la plaza mayor. Gracias a esa arma divina, el eclesiástico logró desmovilizar a una parte de la masa y de los incendiarios. Pero todavía pasaron algunas horas antes de que los emisarios del virrey aparecieran en la plaza. A las nueve de la noche regresó la calma. La plaza mayor desierta estaba tapizada de cadáveres. Los daños causados por el incendio y los robos se calculaban en tres millones de pesos. (Gruzinski, 2004: 394-395)

Éste fue uno de los incendios con mayores consecuencias materiales que ha tenido la ciudad. Más tarde, en 1773 y ante el constante aumento de la población, por orden del Coronel Don Jacinto Barrios, corregidor en aquel entonces, empezó a exigirse que los profesionales de la construcción prestasen ayuda al enterarse de un incendio. Sin

embargo, las medidas establecidas hasta la fecha se probaron insuficientes en un evento ocurrido el 14 de abril de 1774. La combustión se inició en el mercado y rápidamente se extendió a las casas aledañas. El conservador de propios y herramientas, Don Francisco de Viana, personaje que, según veremos en un apartado posterior, Fabrizio Mejía retomará en su novela *Hombre al agua*, se interesa enormemente por la prevención de estos incidentes y apoya a la Real Audiencia en la creación de un Regimiento contra Incendios, siendo entonces virrey Don Antonio María de Bucareli Urzúa.

Más tarde, en el año de 1790, el Conde de Revillagigedo II, estipuló en un reglamento las medidas que consideró imprescindibles para prevenir los desbastadores incendios que iban en aumento y ponían en constante peligro a los entonces 131,000 habitantes de la Ciudad de México. Se importaron dos bombas de España y se autorizó la adquisición de herramientas útiles para hacer frente al fuego. Muy pronto también se fueron reforzando los requerimientos para las construcciones y el grupo encargado de hacer frente al fuego fue adquiriendo, cada vez más, la forma de un cuerpo de bomberos.

Desde el principio y aún durante el siglo XIX, las alertas de incendios consistían en 100 toques rápidos de la campana de la Iglesia más cercana y la alarma de una esquila (campana pequeña) en el sitio donde se necesitara recibir ayuda. Sin lugar a dudas, las campanas más socorridas fueron las de la catedral de la Ciudad de México. El recuerdo de esta costumbre mantiene una campana en los camiones de bomberos hasta el día de hoy.

Durante el periodo del Segundo Imperio, en 1864, México importa de Bélgica una tercera bomba contra incendios; paradójicamente, y muy de acuerdo con la naturaleza caótica de la ciudad, las dos bombas que existían hasta entonces se utilizaban para el riego de parques y limpieza de edificios. Maximiliano de Habsburgo hizo mucho énfasis en la necesidad de la prevención de los incendios que, en aquél entonces, no dejaban de aumentar ni dejaron de hacerlo durante el Porfiriato y la Revolución.

Sin embargo, con el correr de los años, se fueron robusteciendo tanto el cuerpo de bomberos como la infraestructura institucional para atacar los incendios. Poco a poco comienzan a abundar los recursos y los bomberos se especializan y se separan de los cuerpos militares y policíacos. Esto, tristemente, no impidió que, mucho tiempo

después, el 28 de noviembre de 1948 se registrara otro de los incendios que ha marcado a la ciudad, el peor de todos los que ha vivido en 116 años de historia el Heroico Cuerpo de Bomberos del Distrito Federal y que, en la novela *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco, funge como uno de los presagios funestos –a la manera de los presagios que en *La visión de los vencidos* anuncian la conquista- que predicen el trágico fin de la historia de Carlos y Mariana, como detallaremos más adelante.

Eran las 2:32 y un edificio de tres pisos en el Centro Histórico de la Ciudad de México ardía. Se trataba de la tlapalería y ferretería "La Sirena", que tenía sede en el número 71 de la calle 16 de septiembre. El auto número 8 de la estación de bomberos de Tacubaya acudió a la llamada de auxilio; sin embargo, el incendio estaba ya fuera de control. Al romper la cortina de metal que bloqueaba la entrada al local, los bomberos sufrieron una desgracia: el techo de la planta baja del edificio se desplomó sobre ellos. El saldo fue de 13 muertos: 12 bomberos y un civil. Este evento le ganó el merecido mote "Heróico" al Cuerpo de Bomberos.

Un último incendio, de consecuencias más terribles, figura en la historia de la urbe y aún cimbra la memoria de sus habitantes, el de la popular discoteca Lobohombo, en el centro de la ciudad. De acuerdo con la crónica del periódico *El Universal*,

El 20 de octubre del 2000 se presentó una de las tragedias más lamentables en la historia del entretenimiento nocturno. El incendio que consumió la discoteca "Lobohombo", en la colonia San Rafael, saldó 22 personas muertas y dejó con quemaduras a otras 30. (González, 2011)

Hoy en día, como una tardía compensación, una estación de bomberos se encuentra en el lugar donde estuvo la discoteca.

Más incendios han tenido lugar en la ciudad. La mayoría de los más aparatosos se debe al almacenamiento –muchas veces ilegal- de pólvora y juegos de artificio, de los que los defeños son muy afectos. Esto ha ocasionado incendios en mercados y bodegas que, desgraciadamente, han costado una gran cantidad de vidas humanas y pérdidas materiales.

3.3 Los volcanes. Geografía física, imaginaria y espiritual

Sin embargo, la relación de la Ciudad de México con el fuego no se acaba, de ninguna manera, con la historia de sus incendios. Es quizá mucho más relevante,

esencial y significativa una cualidad extraña que también la vincula con este elemento: pocas ciudades hay tan fuertemente marcadas por la presencia volcánica como ésta.

La cuenca de México, como hemos ya mencionado, coincide en su geografía con el Eje neovolcánico transversal. Esto no significa únicamente que la ciudad es un valle bordeado por cadenas de montañas que no se interrumpen en ningún punto –más de doscientos picos la rodean-, geológicamente recién formado y elevado a 2, 250 metros sobre el nivel del mar, sino que muchas de las salientes que la cercan e incluso la habitan son volcanes. Dentro de la urbe, existen diversas formaciones volcánicas cuya actividad es reciente. El volcán más conocido dentro del territorio urbano es el Ajusco. Se trata del punto más alto de la ciudad, el único en el que cae nieve durante el invierno. Tiene 3, 937 metros de altura y forma parte de la cadena de volcanes y montañas llamada Sierra de Ajusco Chichinauhtzin, cuya formación, como mencionamos anteriormente, cerró la salida del agua en la cuenca.

El segundo volcán más alto dentro del Distrito Federal es el volcán Tláloc, localizado en la zona de Milpa Alta, y Xochimilco al sur de la ciudad, con 3, 600 metros sobre el nivel del mar. Muy cerca, el volcán Teuhtli figura como frontera natural entre estas delegaciones y Tláhuac y se caracteriza por tener un diámetro mucho mayor a su altura. Hacia el oriente, específicamente en la delegación Iztapalapa, el volcán Guadalupe o El Borrego se encuentra en medio de la Sierra de Santa Catarina y junto con otros volcanes como La Caldera, Xaltepec y Santiago, forma parte del Área de Conservación Ecológica.

Entre todas estas montañas, cabe mencionar otro volcán, el Chichinauhtzin, que da nombre a la sierra, cuyo promontorio se ubica entre el Distrito Federal y el Estado de Morelos y abarca el área natural protegida de los Parques Nacionales del Tepozteco y las Lagunas de Zempoala. De sus inmediaciones proviene el 75% por ciento del agua potable de la Ciudad de México.

Como podemos observar, geológicamente, existe una gran potencia pulsante que anida bajo la superficie de la cuenca de México, una potencia que en términos imaginativos tal vez puede sólo equipararse a la de una laguna enterrada.

Nápoles, con su Vesuvio, es una de las ciudades que quizá podrían compararse en este sentido con la Ciudad de México. Ambas sometidas al albedrío de los volcanes,

ambas barrocas, desbordadas, difíciles y siempre a punto de estallar. Alfonso Reyes las comparó, al igual que un famosísimo tenor:

Pasen y compren: todo está envuelto cuidadosamente en polvo. La catástrofe geológica se espera jugando: origen del arte, que es un hacer burlas con la muerte. Nápoles y México: suciedad y canción, decía Caruso. Tierras de disgregación volcánica, hijas del fuego, madres de la ceniza. La pipa de lava es el compendio. (Reyes, 1981)

De hecho, no sólo la alegría de existir al filo de la destrucción y la canción que burla la muerte sostienen paralelismos entre estas dos urbes, sino que Pompeya, la ciudad romana en los alrededores de Nápoles que es famosa por haber sido arrasada -y petrificada- por una de las explosiones del Vesuvio, tiene su equivalente en la Ciudad de México: Cuicuilco, ciudad fundada por una de las culturas más antiguas de Mesoamérica, probablemente la primera en establecerse en el valle de México, y que se encuentra en el extremo sur de la ciudad contemporánea, fue arrasada por la explosión del volcán Xitle, del náhuatl *xictli*, ombligo, que se encuentra a las faldas del Ajusco. Los restos de esta cultura, probablemente vinculada a los olmecas, se encuentran hoy en día excavados sólo parcialmente. La pirámide principal está adaptada al paisaje urbano, entre la ENAH (Escuela Nacional de Antropología e Historia) y el centro comercial Cuicuilco, establecido en los restos de una antigua fábrica de papel.

De acuerdo con las crónicas recogidas por Fernando de Alva Ixtlilóchitl, la erupción del Xitle tuvo lugar el día Nahui-Quiahuitl del año Tecpatl, que corresponde al 24 de abril del año 76 de la era cristiana. Entre las principales consecuencias de esta erupción, además de la desaparición de la ciudad cuicuilca, está la formación del actual Pedregal de San Ángel, zona residencial acomodada que data de los años 40 del siglo XX y se ubica al sur de la Ciudad de México. Este barrio se caracteriza, precisamente, por la inmensa abundancia de roca volcánica de su suelo, material que lo convirtió de forma natural en un ecosistema único y particularmente agreste. Durante siglos fue considerada una zona inaccesible, apta solo para exploradores y aventureros y hogar de delincuentes y alimañas.

Y, en efecto, esta área llamó la atención de muchos viajeros y exploradores, como el propio Alexander Von Humboldt. Sin embargo, no solamente los ávidos de aventuras y los dispuestos a luchar contra los abundantes alacranes y serpientes de cascabel se acercaron a esta porción del valle de México. Su paisaje también ha inspirado a numerosos artistas como el muralista Diego Rivera, el pintor y vulcanólogo

Dr. Atl y el poeta Carlos Pellicer, entre otros. El primero realizó en 1945 un documento llamado “Requisitos para la organización del Pedregal”, en él se concebía un fraccionamiento en el que los jardines protegieran a los habitantes de los embates del mundo moderno. Partiendo de esas premisas, en 1949 se publicó el anteproyecto urbano “Jardines del Pedregal de San Ángel”, creado por Carlos Contreras para el arquitecto Luis Barragán, el mismo que participó en la creación de las torres de Satélite y a quien nos referimos en el capítulo anterior. La fama de este profesional se debe principalmente a las obras que realizó en este barrio. Barragán actuó en el Pedregal como urbanista y arquitecto. Proyectó y construyó numerosas casas y planificó muchas de sus calles, estanques, senderos y fuentes respetando el fluir de la lava y siempre con la intención de integrar la arquitectura al paisaje natural y de proteger las formaciones rocosas. Las paredes de roca y lava dividen lotes y la vegetación nativa, mayormente compuesta por cactáceas, rodea construcciones de sorprendente modernidad.

Además de dotarlo de las condiciones para el desarrollo de un ecosistema diverso, las erupciones volcánicas le dieron al suelo del Pedregal una valiosa firmeza, resistente ante los terremotos y lo hicieron una veta de preciados materiales de construcción: la piedra volcánica y el tezontle, que desde tiempo de los aztecas, figuran con su materia roja y negra en construcciones y jardines, a manera de grava y de muro.

Y sin, embargo, no son sólo los volcanes inscritos en el territorio urbano y sus consecuencias paisajísticas y materiales los que han seducido a los artistas y cautivado las miradas y las narrativas de los habitantes. El horizonte está dominado por dos gigantes que, en los días claros, son prácticamente omnipresentes: el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, inmensos picos que se encuentran a escasos 40 km de los límites de la ciudad y que determinan el paisaje y, a través de éste, la identidad cultural de la Ciudad de México y sus alrededores. Muchos viajeros han sido cautivados por la presencia majestuosa de estas montañas. El primero de ellos Hernán Cortés, quien, desde el paso que los divide y que hoy en día lleva su nombre, viera por primera vez Tenochtitlan. Sobre los volcanes escribiría al rey de España sus impresiones en un tono grandilocuente:

Que a ocho leguas de esta ciudad de Churultecal [Cholula] están dos sierras muy altas y muy maravillosas, porque en fin de agosto tienen tanta nieve que otra cosa de lo alto dellas si no la nieve, se parece. Y de la una, que es la más alta, sale muchas veces, así de día como de noche, tan grande bulto de humo como una gran casa y sube encima de la sierra hasta las nubes, tan derecho como una vira, que, según parece, es tanta la fuerza

con que sale, que aunque arriba en la sierra andaba siempre muy recio el viento, no la puede torcer. (Cortés, 2012: 66)

El humo sale del Popocatepetl, volcán activo hasta la fecha, cuyas enormes fumarolas y exhalaciones han acompañado a los pueblos y ciudades de los alrededores por siglos, como si se tratasen de la respiración y el movimiento de un inmenso ser entrañable. Ya Cortés se maravillaba no sólo de la enormidad, sino de las perennes nieves de estas cimas.

Siglos después, otro viajero ilustre se detenía delante de ellas y, a través de la transparencia del aire que él mismo señalara como característica inherente al valle de México, las admiraba con palabras que, tras su calidad un tanto científica, dejaban traslucir el asombro. Alexander Von Humboldt describió así al Popocatepetl y al Iztaccíhuatl vistos desde la Ciudad de México:

La ciudad de México está a la mitad de la distancia de los dos nevados de Puebla, que las ciudades de Berna y de Milán lo están de la cadena central de los Alpes. Esta gran proximidad contribuye en mucho a hacer formidable y majestuoso el aspecto de los volcanes mexicanos. Los contornos de sus vértices cubiertos perpetuamente de nieves, parecen mucho más pronunciados en razón de que el aire, a través del cual los ojos reciben los rayos de luz, es más rarificado y más transparente. La nieve con un resplandor extraordinario, especialmente cuando aparece proyectándose sobre un cielo cuyo azul es constantemente más intenso que el azul celeste que brilla en nuestras llanuras de la zona templada. (Von Humbolt, 1968: 98)

Las representaciones de estos colosos son superabundantes en la literatura, la plástica y la artesanía de la región. Las imágenes de los volcanes parecen ser tantas como las que los habitantes del valle de México se han hecho de sí mismos. Entre los artistas, escritores y estudiosos que han representado los volcanes y se han adentrado en sus misterios con un menor o mayor grado de obsesión se encuentran: Diego Rivera y Frida Kahlo, Saturnino Herrán, Landesio, el barón Von Humboldt, Vicente Rojo, Germán Gedovius, Pedro Villegas, Joaquín Clausell, Juan O’Gorman, Julio Galán, José María Velasco, Jesús E. Helguera y Gerardo Murillo (el Dr. Atl), entre otros. Tampoco podemos olvidarnos de que, como señala Francisco Rebolledo, “el Popocatepetl es el protagonista totémico, por decirlo de alguna forma, de una de las más grandes novelas del siglo XX, *Bajo el volcán*, del escritor inglés Malcolm Lowry”. (Rebolledo, 2005: 107)

Así, a lo largo del tiempo, estos volcanes han sido venerados como deidades pluviales, centinelas, pareja primigenia, y han sido, por excelencia, los testigos del tiempo, la conexión entre el cielo y la tierra, los templos naturales que aún albergan los primeros ritos –vivos– de los habitantes del valle. El antropólogo Julio Glockner, estudioso mucho más reciente que Cortés o Humboldt, nacido en 1909, se refiere al Popocatepetl e Iztaccíhuatl – de 5, 426 y 5, 230 metros de elevación, respectivamente– en términos un poco más integrales. A este académico le interesa, sobre todo, la fenomenología de estos gigantes, la experiencia de vida que de ellos han obtenido los pueblos adyacentes, incluida aquí la capital del país, la manera en la que se han relacionado con ellos a través del tiempo y de qué manera han ido construyendo su identidad a través de estas dos figuras:

Los grandes volcanes del Altiplano Central mexicano no sólo conforman una geografía física, resultado de milenarios eventos geológicos, también constituyen una geografía sagrada producto de seculares procesos culturales y religiosos.

El hecho de que la humedad proveniente del Golfo se condense en grandes masas de nubes en la cima de estas grandes montañas, ha hecho evidente, a los ojos de los pueblos agrícolas que han poblado sus laderas durante siglos, que un fuerte vínculo entre el cielo y la tierra se ha establecido en las zonas más altas de estos montes.

Esta primera consideración, que resulta del cultivo de la tierra y de la observación de que los ciclos agrícolas están emparentados con los ciclos atmosféricos, concibe a los volcanes como algo vivo y actuante, no como simples cosas inertes, sino como entes capaces de proporcionar a los humanos grandes beneficios o serios prejuicios.[...]

Al considerarlos dadores de lluvia y del agua que fluye por la superficie de la tierra y por el subsuelo, los pueblos asentados en sus laderas han ritualizado su relación con ellos estableciendo lugares de culto en diversos sitios, algunos de los cuales rebasan los cuatro mil metros sobre el nivel del mar. (Glockner, 2005: 124)

Los volcanes son, en efecto, -y han sido durante centenares de años para los habitantes de la cuenca- la conexión entre el firmamento y la tierra, la morada de Tláloc, el dios de la lluvia. Son su templo natural, sus sacerdotes, sus representantes concretos. Se trata de figuras dadoras de agua, generosas y, a la vez, dotadas de crueles cimas heladas y caprichosos corazones de fuego. Ya llegaremos al centro de esta contradicción, tan acorde al carácter de la urbe que nos compete. Sin embargo, me interesa, antes de profundizar en estos asuntos, señalar que, además de representar todo lo mencionado anteriormente, el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl son un hombre y una mujer, la pareja primigenia del valle del Anáhuac. La leyenda de su amor está tan viva

como las erupciones del Popocatepetl y pertenece a una continuada tradición que juega con ella y la modifica de manera constante.

En el año 2005, se realizó una exposición de pintura en el Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México, que llevó por nombre “El mito de los volcanes: Popocatepetl e Iztaccíhuatl” y pretendía reunir en un mismo recinto la mayor cantidad de representaciones plásticas de los volcanes posible para así indagar en la profundidad de sus imágenes y su arraigo. Para el catálogo de la exposición que recopiló, además, numerosos textos académicos y literarios, se eligió la versión del mito –sacada de la tradición nahua- que cito a continuación:

El gran emperador de los aztecas era omnipotente; todas las tribus del valle de México y de los territorios vecinos pagaban tributos, pero no todos los sometidos eran felices. Estaban cansados de entregar hombres y riquezas a sus opresores.

El cacique de Tlaxcala decidió un día que había llegado el momento de libertar a su pueblo de la dominación azteca y empezó una guerra terrible entre aztecas y tlaxcaltecas.

La princesa Ixtaccíhuatl, de juvenil belleza, era hija del cacique de Tlaxcala. Popocatepetl, uno de los principales guerreros de su pueblo, le profesaba un amor callado.

Antes de salir a la guerra, Popocatepetl pidió al padre de Ixtaccíhuatl la mano de ésta si triunfaba, y el cacique tlaxcalteca se la prometió.

Popocatepetl venció en todos los combates y a su regreso triunfal a Tlaxcala el cacique Salió a su encuentro y le dijo que la muerte le había arrebatado a Ixtaccíhuatl.

Popocatepetl, ofuscado, tomó en sus brazos a Ixtaccíhuatl y empezó a subir montañas, cargando el cuerpo amado.

Al llegar cerca del cielo, la tendió en la cumbre y se arrodilló junto a ella. La nieve cubrió sus cuerpos, formando los gigantescos volcanes que presiden en lontananza el Valle de México. (Paso, 2005b: 12)

De acuerdo con esta versión, Popocatepetl e Iztaccíhuatl habrían pertenecido a la cultura Tlaxcalteca, sometida al Imperio Azteca y, posteriormente, principal aliada de Cortés en la conquista. Sin embargo, en muchas otras versiones, se trata de un guerrero y una princesa aztecas. En el mismo libro producido por CONACULTA y el Instituto Nacional de Bellas Artes, Miguel de León Portilla, gran conocedor de la cultura nahua, expone una traducción propia de un cuento de doña Luz Jiménez, escritora oriunda de Milpa Alta, en la Ciudad de México, hablante nativa de náhuatl y amiga y modelo de pintores como Diego Rivera y Jean Charlot. El relato, publicado originalmente en el libro *Los cuentos de doña Luz Jiménez* (UNAM, 1977), presenta a los amantes como un guerrero y una princesa aztecas de nombre Malitzin y Chimalpopoca. Malitzin es en esta historia la hija de Moctezuma, quien, al saber del amor de los jóvenes se encoleriza,

los castiga exiliándolos a un sueño en las cumbres de las montañas y cambia sus nombres a Popocatepetl- Monte que Humea- e Iztaccíhuatl -Mujer Blanca.

Las versiones abundan y se han desarrollado por escrito y en la tradición oral desde hace ya muchos siglos. Sin embargo, me parece que en todas ellas prevalece el enamoramiento fatídico y, en la mayoría, la muerte de Iztaccíhuatl antes de que Popocatepetl regresase de la guerra. Para los habitantes de la Ciudad de México, el volcán activo es, entre otras muchas cosas, un amante que vela el sueño de una amada helada. La historia de amor de los volcanes que presiden nuestro paisaje también tiene un lugar irrefutable en nuestra identidad. De acuerdo con Mercedes Iturbe,

El caballero y su dama dormida representan [...] para los mexicanos símbolo, identidad, mito, ritual, temor, admiración y cercanía. Los volcanes son parte de nosotros, sus entrañas son las nuestras, los asumimos como una leyenda que pierde su sentido de ficción y se convierte sólo en realidad presente que nos cobija. Cuando la atmósfera se limpia y ellos aparecen majestuosos, generan en cualquiera que los mira esa sensación de revelación divina que jamás se atenúa. (Iturbe, 2005: 90)

Quizás la última frase sea la clave. La revelación de los volcanes es una constante en la vida de la Ciudad de México. Son los testigos de nuestra gloria y de nuestra destrucción, un constante recordatorio del abismo y de la belleza cruda que hiere, la perenne amenaza de explosión y aniquilamiento que nos es profundamente querida, el matrimonio de la lava y la nieve, del fuego y el agua. El cariño, el respeto y el temor que les profesamos como habitantes del valle de México no proviene únicamente de una relación pragmática. No se trata sólo de que los volcanes provean el agua y nos salven con su misericordia de la destrucción. La sacralidad de los volcanes e incluso aquello que les ha otorgado un sentido ritual desde la época prehispánica no tiene que ver de manera exclusiva con su asociación al culto de Tláloc, aunque éste haya generado una serie de manifestaciones rituales que tienen lugar todavía en los adoratorios y cuevas que se encuentran en ellos²¹.

Julio Glockner también considera que la sacralidad de estos montes no tiene su fuente en un sentido utilitario a secas. Según sus propias palabras,

el carácter sagrado de los volcanes no reside únicamente en ser proveedores de lo indispensable para el sustento humano: agua, madera, piedra, campos fértiles, plantas y

²¹ Hoy en día, los sacerdotes que piden la lluvia al volcán son llamados tiemperos. Durante sus rituales, estos chamanes invocan a los espíritus de los volcanes y de los cerros contiguos, al Espíritu Santo, a algunas figuras del santoral cristiano e, incluso, a los espíritus de los tiemperos pasados que fueron sus maestros. El rito tiene el objetivo de influir en el temporal para lograr la atracción de lluvias benéficas y alejar el hielo, las tormentas, el viento maligno y la sequía.

animales. Lo sagrado se gesta también en su presencia misma, en la imponente majestad de sus cuerpos verde-azules que hacen posible el contacto del suelo con el cielo: en el misterio que representa la profundidad de sus cuevas, consideradas tradicionalmente como puertas de acceso al inframundo: en la espesura de sus bosques y sus laberínticas cañadas, que no sólo albergan especies animales, sino también una fauna mítica y diversos seres espirituales, y en la silenciosa soledad de sus arenales cubiertos por la gélida blancura de la nieve y los glaciares. A todo eso habría que añadir, en el caso del Popocatepetl, el inquietante enigma de ser un volcán activo que ha lanzado piedras incandescentes e impresionantes fumarolas durante los últimos diez años. (Glockner, 2005: 126)

Los volcanes, al final, son la encarnación más material y sólida de la unión – sexualizada- del fuego y el agua de la que hablamos al introducir el capítulo que se refiere a las relaciones de la ciudad con el líquido vital. Si hacemos un poco de memoria, recordaremos que en el mito fundacional de México-Tenochtitlan un águila, representante del dios Huitzilopochtli y, por lo tanto, del sol y de lo masculino, devora una serpiente –femenina y fría-, probable representante de la diosa Malinalli y, por vía de ésta, de Tláloc, sobre un nopal que emerge de la laguna. En el mismo centro de la fundación de la Ciudad de México vibra la dinámica unión, contradictoria y fecunda, del agua con el fuego. No sobra recordar las palabras de Ursus Sartoris, a propósito del tema:

Sí, y en el arreglo [para fundar la ciudad] están los representantes de los dos dioses, Tláloc y Huitzilopochtli o Mexi, pese a que las fuentes insistirán después en que es uno solo el dios patrono de la ciudad. Y con los dioses encontramos los opuestos complementarios: por una parte, el femenino –aunque Tláloc sea dios varón– que es acuático, del mundo inferior, de muerte, el fundamento; y por otra, el masculino, ígneo, superior, de vida, celeste. (Sartoris, Otoño 2002)

El culto al dios de la lluvia que presiden el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, su generosidad al repartir el agua, aunque a veces venga en forma de tempestad, la peligrosa y cruel nieve de sus cumbres, contrastan inmensamente con su siempre vivo corazón de fuego. La antorcha de Popocatepetl no ha dejado de velar sobre su amada y, de cuando en cuando, nos recuerda su peligro sacudiendo la tierra y coronando de lava el hielo de su cima. Los volcanes, como pareja primigenia, arrojan la misma imagen fecunda que el águila y la serpiente: la unión eterna de los contrarios, la posibilidad de una poesía y una vida que albergue todas las contradicciones, el caótico y misterioso revolverse del ser que a veces desemboca en belleza y, otras, en desastre. Algunas ocasiones, en ambos. Carlos Pellicer intuye esta similitud y, en su apreciación del paisaje de la Ciudad de México, súbitamente se contraponen los volcanes con el águila

y la serpiente. En un fragmento de “Retórica del paisaje” lo expresa de la siguiente manera:

Si echo la cara atrás de lo que digo,/la cordillera sube hasta las nieves/
perpetuas./ Detrás de ellas el sol desnuda el cielo/ y cuando le abandona sus soberbios
harapos,/las dos enormes cumbres echan su historia al fuego.// Y hay águilas que
cambian huracanes/ por resonantes víboras,/ aunque hayan de cogerlas en nopales.
(Pellicer, 2005: 116)

Así, en estos versos, se atestigua una unión sustancial – mística y erótica- de volcanes, nieve, sol y cielo cuyo eco mítico se transparenta en un águila de alas abiertas al aire que devora una serpiente sobre un nopal, la fundación eternamente repetida de la Ciudad de México, la historia de la ciudad echada al fuego.

3.4 José Emilio Pacheco: la vida como incendio y el fuego hecho piedra

Los ojos de José Emilio Pacheco son de pasión heracliteana y arden con el mundo que se consume ante ellos brillando. En el poema “Las ostras” (2000), el autor describe el arte como una atención enfocada, es la mirada que es capaz de registrar el instante y el cambio, aunque ella misma se esté consumiendo y sea, como en “Palabras de Buda” (1963), un “ojo en llamas”.

Es natural que Pacheco se refiera a una realidad –en este caso la metrópolis- que se le escapa constantemente de las manos y de la mirada –que, a su vez, es incesantemente otra- en términos de fuego. De acuerdo con Gaston Bachelard,

Si todo lo que cambia lentamente puede ser explicado por la vida, todo aquello que cambia de manera rápida puede explicarse por el fuego. El fuego es el elemento ultra-viviente. (Bachelard, 1964: 7)

Las llamas, entonces, son la metáfora ideal para una ciudad cuya belleza consiste, en gran parte, en que se transforma sin cesar, en que posee mil caras cambiantes y la capacidad de destruirse y renacer a una velocidad inaudita. La mirada de Pacheco es una atención enfocada –aunque, en sí misma también ardiente- sobre una ciudad que Juan Villoro definiría en los siguientes términos:

En la capital de México no es necesario moverse para mudar de escenario. La ciudad migra hacia sí misma, se desplaza, adquiere otra piel, un rostro que es siempre una máscara en espera de otra máscara. (Villoro, 2007d: 168)

La propia ciudad, como podemos ver, tiene el rostro infinitamente cambiante del fuego. Es heracliteana y flamígera por antonomasia. Y, como si eso no fuera suficiente, Roland Barthes nos aporta aquí una imagen más. La ciudad, cualquier ciudad, se parece

también a un incendio en cuanto a que su realidad compleja –y luminosa- no tiene una forma concreta, sino que cambia, muestra caras diferentes, metáforas distintas para las mismas caras, sostiene relaciones infinitas, fugaces, inasibles. Es curioso que a esta dimensión de la existencia de una urbe como signo, tan cercana a las flamas, este autor la llame “dimensión erótica”, como podemos ver en la siguiente cita:

En realidad, en todo complejo cultural, e incluso psicológico, cualquiera que sea, nos encontramos frente a cadenas de metáforas infinitas, cuyo significado está siempre en retirada o se convierte él mismo en significante. [...] A esta dimensión yo la llamaría la dimensión “erótica”. El erotismo de la ciudad es la enseñanza que podemos extraer de la naturaleza infinitamente metafórica del discurso urbano. (Barthes, 1993: 234)

Así, en la urbe de su nacimiento, José Emilio Pacheco vive la constancia de la transformación material y del sujeto, en ella se vuelven patentes lo descarnado del tiempo, la verdad de la combustión y la ceniza, pero también, por instantes, la urbe es la luminosidad de la hoguera, la forma conseguida y plena que no tiene duración alguna pero le debe precisamente a la tragedia de su existencia pasajera su máxima belleza.

En el primer capítulo, leíamos que José Emilio Pacheco, en “El reposo del fuego”, oponía las acciones del agua y el aceite en la dinámica de la ciudad. Si bien ya nos hemos adentrado en las significaciones del agua en este poema y en una considerable porción de la obra de este escritor, nos falta por explorar las del aceite. Habíamos apuntado que este elemento señala lo artificial, lo fabricado por el hombre; valiéndose del imaginario del motor y la máquina, el poeta lo hace, además, significar la combustión de la vida urbana, el acabarse en el tiempo: es un signo de fuego. Así, leemos:

Es el lúbrico aceite tragallamas /escudo que no ampara; traza heridas,/ abre surcos de sal, cava en el pecho /aquel duro temblor con que la carne / se entrega al no volver, al sacrificio / en el lugar del fuego donde brota /el sol de sangre bajo el mar de aceite. (Pacheco, 2010a: 62)

En este fragmento de “El reposo del fuego”, el aceite es llamado un “lúbrico”, voraz, “tragallamas”. Se nos presenta como el detonante de la combustión del hombre que lo hiere y le cava en el pecho, justamente “aquel duro temblor con que la carne/ se entrega a no volver”, es decir la muerte minuto a minuto. Nos volvemos a topar con una imagen sumamente barroca que hace referencia al sacrificio azteca en el cual se le sacaba el corazón a un hombre para dárselo de comer al sol y así asegurar el amanecer del próximo día. Una vez más, al referirse a la combustión del hombre, Pacheco nos

delinea la muerte como condición para la vida y un posterior renacimiento. El sol es de sangre y brota bajo el mar de aceite, bajo el incendio humano.

Más adelante en el poema y frente a esta muerte que lo socava poco a poco, Pacheco, antes que a doblarse o resistir ante esta aniquilación, extiende a su interlocutor la invitación a “prender fuego al desastre”, es decir, a entregarse aún más a ese arder que a la par que ser la muerte es la vida misma en su cénit, a tomar parte activa en esa combustión del todo. Así, el fuego y el aceite se reivindican y no se expresan únicamente con un signo negativo. Como todo en la obra de este escritor mexicano, tienen una naturaleza dual, de vida y muerte.

En este sentido, nos encontramos con una de las múltiples contradicciones del fuego, que, como la obra de Pacheco, no cesa jamás de enseñarnos múltiples caras. Arder es morir, pero también es entregarse a la vida, querer a toda costa devenir, aunque ello signifique fulminarnos. En palabras de Gaston Bachelard:

El fuego es, para el hombre que está contemplándolo, la posibilidad de un cambio repentino o de una evolución y un ejemplo de un desarrollo circunstancial. Menos monótono y menos abstracto que el agua que fluye, incluso más rápido para crecer y cambiar que las aves jóvenes que vemos todos los días en su nido en los arbustos, el fuego sugiere el deseo de cambiar, de acelerar el paso del tiempo, de precipitar la vida a sus conclusiones, a su más allá. En estas circunstancias, la ensoñación se vuelve fascinante y dramática, magnifica el destino humano, vincula lo pequeño a lo grande, la chimenea al volcán, la vida de un tronco a la de la vida del mundo. El individuo fascinado escucha el llamado de la pira funeraria. Para él, la destrucción es más que un cambio, se trata de una renovación. (Bachelard, 1964: 16)

Al incitarnos a “prender fuego al desastre”, Pacheco nos azuza a llevar la vida hasta sus últimas consecuencias. La desaparición, en efecto, no es otra cosa que una renovación ritual: brillar en la pira funeraria, hacer uso de todo el ser que esté a la mano para renacer. La angustia de la muerte lenta, minuto a minuto, y en contra de la dignidad y la voluntad, la rompe de pronto el “prenderse fuego”, una muerte deliberada y brillante que, se diría, nos transporta a la máxima altura de la vida antes de desaparecernos por completo. Una vez más, el fenomenólogo francés elabora:

Dado que debemos desaparecer, ya que el instinto de muerte se impondrá un día, incluso ante las formas de vida más exuberantes, desaparezcamos, muramos del todo. Destruyamos el fuego de la vida a través de un superfuego, un superfuego sobrehumano sin llamas o cenizas. Esto traerá la extinción en el corazón mismo del ser. Cuando el fuego se devora a sí mismo, cuando el poder se vuelve contra sí, parece como si todo el ser se completara en el momento mismo de su ruina final y que la intensidad de la destrucción fuera la prueba suprema, la prueba más clara de su existencia. Esta

contradicción, en la raíz misma de la intuición del ser, favorece un sinnúmero de transformaciones de valor. (Bachelard, 1964: 79)

Y no podemos olvidarnos que, para Pacheco, el lugar, el espacio de este incendio que corroe, pero a la vez enaltece en la cúspide de la luz, es siempre la Ciudad de México. Parece que el fuego que tiene lugar en la contrastante oscuridad de la urbe fuera, además, el poseedor del ritmo del mundo. El desastre en esta ciudad es la vida misma, como el poeta señala más adelante en el mismo poema:

Pero los sordos, imperiosos ritmos, /los latidos secretos del desastre,/ arden en la extensión de mansedumbre/ que es la noche de México. (Pacheco, 2010a: 80)

Sin embargo, no es sólo esta vertiente vinculada con el aceite la que emparenta a la Ciudad de México con el fuego en la obra de este escritor. Existe una muy profunda y tremendamente telúrica que hace que la ciudad haga suyas y encarne imágenes ígneas de destrucción y regeneración: la presencia volcánica, como decíamos en líneas anteriores, es fundamental en la formación de la identidad del actual Distrito Federal y así lo entiende este poeta, que frecuentemente se refiere a la ciudad desde la creación geológica de su suelo:

Roca heredada de un desastre, el fuego /erigió su sepulcro y cierra el valle /su resplandor de musgo entre la inerte /transparencia abolida. (Pacheco, 2010b: 82)

El autor vincula los volcanes con el nacimiento del territorio. Estos gigantes representan siempre presencias sagradas; son una fuerza genésica y destructora inmensa que contagia la ciudad a cuyo suelo le dieron vida y a la que cercan. Como bien observa Juan M. Ribera a propósito de la presencia montañosa en una urbe, “Cabe también que la ciudad fundada o crecida al pie de la montaña conserve el significado de su respectiva montaña sagrada como presencia tutelar. “(Ribera Llopis, 2010, 27) Y la Ciudad de México conserva el significado de los volcanes, su explosividad, su grandilocuencia, el carácter imprevisible y su misterio han permeado en las estructuras que habitan la urbe y en cada uno de sus ritmos.

Para Pacheco, según los versos citados, se trata de una tierra hecha de piedra y ceniza volcánica, nacida y heredada para nosotros desde un desastre de fuego que, a su vez, al enfriarse, ha erigido en ella su propia tumba. El poeta insiste en la figura de la ciudad como custodia de una muerte. Antes era la del agua perdida; ahora la de las llamas que en un principio la alumbraron. Y parece que en este mausoleo quedara también encerrado el valle y, por ende, toda la ciudad, tumba de sí misma. Sin embargo,

toda esta muerte reverdece de nueva cuenta sobre el musgo de las piedras que se encuentran entre “la transparencia abolida”, es decir, en la cuenca vacía del agua que fue y en el centro del aire cuya nitidez se ha anulado.

La posibilidad de la vida también yace en esas piedras de fuego dormido. Al doble temperamento de los volcanes, que arrasan, pero, al hacerlo, también generan calor y nueva tierra, debe la ciudad de México parte de su naturaleza fecundamente destructiva. La ciudad es fuego extinto y fuego potencial; está muerta y está viva. Es hija de las erupciones volcánicas y, aunque se sostenga sobre lava fría, en ella reside ese arder perenne, el fuego guardado. Todo lo que arde o tiene potencia de arder está vivo. De acuerdo con Gaston Bachelard, “En todos los ámbitos se repite que el fuego es el principio de la vida sin una sombra de prueba de ello”. (Bachelard, 1964: 71) Y es verdad. Nuestra intuición nos lleva a creer que todo lo que guarda calor guarda vida. El prodigio de una ciudad que está cimentada con piedras que fueron fuego, le otorga la posibilidad de un cuerpo súbitamente cálido. Bachelard menciona la teoría sustancialista, en la que se sostenía que había materiales más capaces que otros de guardar el fuego –y, por lo tanto, más propensos a arder. Es decir, se tenía la creencia de que el fuego residía en el interior de los cuerpos:

La intuición de la interioridad, de la intimidad, tan fuertemente conectada con la intuición sustancialista, aparece en el siguiente ejemplo con un ingenio que es aún más sorprendente, ya que pretende explicar fenómenos científicos bien definidos. “Es especialmente en los aceites, los betunes, las gomas, las resinas donde Dios ha encerrado el fuego, como en tantos otros recipientes capaces de contenerlo.” (Bachelard, 1964: 68)

La Ciudad de México estaría, poéticamente, cargada con este fuego invisible, oculto a los ojos pero residente en la sustancia, como el aceite, y esto la dotaría de una doble potencia: la de encenderse y la de manifestarse viva de un momento a otro, aunque, para ciertas imaginaciones, puedan ser la misma. Pues, de acuerdo con el filósofo francés, “Es este fuego vital el que forma la base de la idea del fuego oculto, del fuego sin llama. (Bachelard, 1964: 78) Los entes vivientes poseemos un fuego que no se ve, es nuestra misma alma, a veces arde de pasión o cólera y, en ocasiones, puede ser tan tangible que, de acuerdo con el pensamiento pre-científico, podría llevarnos a la combustión espontánea.

A lo largo de la obra de Pacheco las piedras volcánicas van a manifestarse, justamente, frías contenedoras del fuego y, por lo tanto, ligadas tanto a la muerte como a

la vida. Es inútil insistir en la constante identidad entre estos dos últimos elementos que se vislumbra en la poesía de este autor y en todas las imágenes que elige como sus emblemas. Un poema con mayor carga de descripción espacial que despliega esta serie de significados en un lugar concreto es “Vecindades del centro”, en el que el autor nos describe un edificio en las inmediaciones del centro histórico de la Ciudad de México que anteriormente era un palacio y que, en la actualidad del yo lírico, alberga a muchas familias pobres que viven hacinadas:

Y los zaguanes huelen a humedad. / Puertas desvencijadas / miran al patio en ruinas.
Los muros/ relatan sus historias indescifrables. / Los peldaños de cantera se yerguen /
gastados a tal punto que un paso más / podría ser el derrumbe.

Entre la cal, bajo el salitre, el tezontle. / Con este fuego congelado se hizo / una ciudad
que a su modo inerte / es también un producto de los volcanes.

No hay chispas de herradura que enciendan/ las baldosas ya cóncavas. Por donde quiera
/ autos, manchas de aceite. [...]

La gente llega, vive, sufre, se muere. / Vienen los otros a ocupar su sitio /y la casa
arruinada sigue viviendo. (Pacheco, 2010b: 176)

La primera estrofa nos habla de la urbe a partir de una construcción, se nos describe el deplorable estado de un edificio. Como iremos notando y explicaremos un poco mejor en el capítulo dedicado a las relaciones de la ciudad y la tierra, la presencia de las ruinas –testigos del desastre que, sin embargo permanecen- es fundamental en la poesía de José Emilio Pacheco que aborda la Ciudad de México. Nos topamos con una construcción descrita desde sus escaleras desgastadas, representantes de su estructura ascendente, que amenazan con derrumbarse en cualquier momento, con descender. Éste es el sentimiento que el autor –y, como intentaremos exponer, otros autores y muy probablemente muchos de los habitantes- tiene de la ciudad: una inminencia del desastre tan fuerte que forma parte de su esencia y habita no sólo el futuro inmediato, sino el pasado y el presente como un fantasma continuo.

La segunda estrofa del poema va profundizando en la estructura de la construcción, que, en su médula, debajo de la cal que la pinta y el salitre que la impregna y la roe, está hecha de tezontle, como todos los edificios más antiguos de la metrópolis. El tezontle es la roja piedra volcánica que encontramos en todas las inmediaciones del valle de México y así nos lo revela el autor diciendo que esta urbe “a su modo inerte [es decir, quieto y apagado]/ es también producto de los volcanes”. Hay

en este poema un tono de melancolía y de derrota que parece deberse a la incapacidad de la construcción –y de la ciudad por metonimia- de re-encenderse.

Fernando del Paso también tiene presente esta dimensión de la ciudad que se expresa en sus palacios hechos de lava volcánica. En la novela *Noticias del Imperio*, en la que Carlota, emperatriz de México, una vez que había perdido la cordura, escribe a un Maximiliano muerto para relatarle su propia historia:

Por suerte en el camino de París a Trieste y de Trieste a Roma había llovido tanto, Maximiliano, tanto o más que aquella noche en la que llegamos a Córdoba en una diligencia de la República porque a nuestra carroza imperial, ¿te acuerdas?, se le había roto una rueda en el cerro del Chiquihuite y estábamos salpicados de barro de los pies a la cabeza, pero dando gracias a Dios porque ya habíamos dejado atrás las infectas tierras calientes y con ellas Veracruz y los zopilotes y el vómito negro y que pronto, en uno o dos días más, podríamos contemplar desde las faldas del Popocatepetl como lo hicieron Hernán Cortés y el Barón de Humboldt, el inmenso valle transparente y la ciudad de los mil palacios contruidos con lava roja de los volcanes y la arenisca amarilla de los pantanos. (Paso, 2008: 17)

En esta imagen se contempla la ciudad desde el Popocatepetl hecha de la lava, como si se tratara de una explosión hecha urbe, que naturalmente se hubiese enfriado con la forma de los palacios rojos, una explosión volcánica grandiosa y habitada.

Me interesa enlistar a un último poeta para subrayar la importancia del material ígneo de los edificios más antiguos de la Ciudad de México y su plasticidad generadora de imágenes de fuego. Octavio Paz, en su “Nocturno de San Ildefonso” parte del edificio del Antiguo Colegio de San Ildefonso, fundado por jesuitas en 1588 y que se convirtió muy pronto en una de las instituciones educativas más importantes de la colonia. Tras la expulsión de los jesuitas en 1767, el edificio cumplió con diversas funciones, entre las que cabe mencionar las de cuartel, colegio administrado por el clero secular y sede temporal de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, hasta que, finalmente, pasó a albergar la Escuela Nacional Preparatoria, de 1867 a 1978. En este palacio tuvieron lugar varios de los momentos más importantes del movimiento estudiantil de 1968. En el poema, un muchacho camina; se trata del joven Paz. La obra es un recuento del idealismo de juventud del poeta y del remordimiento posterior, al no poder estar al lado de los estudiantes en los momentos en los que se enfrentaron con la dura –y asesina- mano represora. Aquel 2 de octubre de 1968, Octavio Paz era embajador en la India, cargo al que renunció inmediatamente. El poema recorre la vida del muchacho idealista que se educa en el pensamiento revolucionario e incluso viaja a España para apoyar a los republicanos de la Guerra Civil. Pero el hombre que escribe el

poema ha visto pasar la Segunda Guerra Mundial, morir a los estudiantes y conoce la amargura de la dictadura franquista.

“Nocturno de San Ildefonso” es un recorrido de Octavio Paz por sí mismo a través de la ciudad, un paseo interior. El poema ostenta una estructura circular en la que el poeta, desde su ventana, inventa otra noche y contempla el incendio urbano. La Ciudad de México y su historia arden detrás del cristal, aunque sea la vida del poeta – tejida en memorias y destellos del presente- la que está en llamas. La ciudad actual y la ciudad pasada se revuelven en fulgores. He aquí algunos fragmentos:

Signos-semillas:/ la noche los dispara,/ suben,/ estallan allá arriba,/ se precipitan,/ ya quemados,/ en un cono de sombra,/ reaparecen,/ lumbres divagantes,/ racimos de sílabas,/ incendios giratorios,/ se dispersan.

[...]

A esta hora/ los muros rojos de San Ildefonso/ son negros y respiran:/ sol hecho tiempo,/ tiempo hecho piedra,/ piedra hecha cuerpo.

bajo este sol de tiempo,/ sol que viene de un día sin fecha,/ sol/ que ilumina estas palabras,/ sol de palabras/ que se apaga al nombrarlas./ Arden y se apagan/ soles, palabras, piedras:/ el instante los quema/ sin quemarse. (Paz, 1979: 625-626)

Las palabras, las sílabas, los segundos, el tiempo, se confunden en chispas, en “incendios giratorios”; como suele ocurrir en la poesía de Octavio Paz, todo vuelve al origen, se recrea, renace. Y el centro de esta nube convexa de instantes y destellos es el edificio de San Ildefonso, sus muros rojos –negros de noche- que respiran. Son el sol atrapado en la piedra, vuelto piedra. Una vez más, el fuego latente.

José Emilio Pacheco propone en otro poema una vista de la ciudad similar a la que del Paso pone en los ojos expectantes de Carlota, pero de tono mucho más sombrío. “México: vista aérea” insiste en el afán de presentar la urbe en ruinas y fruto de un incendio volcánico. Resalta en este texto el hecho de que abarque el espacio de la urbe completa, como la vista de la emperatriz. Si en “Vecindades del centro”, el poema que citamos anteriormente, la parte –el edificio desvencijado- representaba al todo –la ciudad-, en éste, la vista desde un avión nos permite -al menos teóricamente- abarcar la totalidad de la metrópolis:

Desde el avión ¿qué observas? Sólo costras,/ pesadas cicatrices de un desastre. /Sólo montañas de aridez, arrugas/ de una tierra antiquísima, volcanes.

Muerta hoguera, tu tierra es de ceniza./ Monumentos que el tiempo erigió al mundo, /
mausoleos, sepulcros naturales. /Cordilleras y sierras nos separan. /Somos una isla entre
la sed, y el polvo / reina sobre el encono y el estrago.

Sin embargo, la tierra permanece / y todo lo demás pasa, se extingue. /Se vuelve arena
para el gran desierto. (Pacheco, 2010b: 217)

Esta vez, las ruinas –vivas y habitadas- de la Ciudad de México son comparadas con una cicatriz en la tierra nacida del desastre de la explosión de los volcanes. Al mismo tiempo, el autor pretende transmitirnos la inmensa soledad y lo cruento del deseo anidado en la existencia humana comparando a su urbe natal con una “isla entre la sed” y su abandono ante la muerte se evidencia en que esta urbe, sitio de lo humano, lo es también del “encono y el estrago”. No hay ni pasión ni vida en este fuego, el autor no permite que nos encandilemos y le da a la urbe un aire de vejez y muerte equiparando sus montes con arrugas de la tierra y llamándola “muerta hoguera”, tierra de ceniza. De este paisaje sobrevive, para la eternidad, sólo la materia terrestre, ya que todo lo demás está condenado a muerte. El fuego, de nueva cuenta, existe en un pasado remoto, dio vida a la ciudad y no es, como el fuego del aceite en “El reposo del fuego”, el consumirse y resplandecer de la misma existencia.

Sin embargo, no es siempre así, y el fuego anidado en la esencia de esta ciudad también tiene una función activa y purificadora en la poesía de José Emilio Pacheco. Así lo atestigua el poema “Malpaís”, en el que comienza a visualizarse con mayor precisión la calidad apocalíptica y post-apocalíptica de la Ciudad de México en los ojos de este poeta, y que no sólo tiene un estatus metafísico unido a la génesis y la destrucción del mundo y al eterno retorno del tiempo y de los ciclos vitales, sino que se manifiesta de manera concreta en su realidad y en sus espacios:

Sólo nos dimos cuenta de que existían las montañas /cuando el polvo del lago muerto,
/los desechos fabriles, la ponzoña /de incesantes millones de vehículos /y la mierda
arrojada a la intemperie/ por muchos más millones de excluidos,/ bajaron el telón
irrespirable/ y ya no hubo montañas. Pocas veces/ se deja contemplar –azul, inmenso- el
Ajusco. /Aún reina sobre el valle pero lo están acabando/ entre fraccionamientos,
taladores y, lo que es peor, incendiarios./ Lo creímos invulnerable. Despreciamos /
nuestros poderes destructivos.

Cuando no quede un árbol, / cuando ya todo sea asfalto y asfixia / o malpaís, terreno
pedregoso sin vida, / ésta será de nuevo la capital de la muerte.

En ese instante renacerán los volcanes. / Vendrá de lo alto el gran cortejo de lava. / El
aire inerte se cubrirá de ceniza. / El mar de fuego lavará la ignominia, / se hará llama la
tierra y lumbre y polvo. / Entre la roca brotará una planta. / Cuando florezca volverá la
vida /a lo que convertimos en desierto de muerte.

Soles de lava, astros de ira, indiferentes deidades, allí estarán los invencibles volcanes. (Pacheco, 2010b: 290)

La primera estrofa empieza por describir el paisaje montañoso de la Ciudad de México desde el punto de vista de la pérdida. Así, en la línea del refrán que reza “nadie sabe lo que tiene hasta que lo ve perdido”, los habitantes de esta urbe se habrían percatado de la existencia de los montes circundantes justamente cuando la contaminación del aire, el “telón irrespirable”, los hizo invisibles; es decir, ya con los lentes de la nostalgia puestos para descubrirlos. De acuerdo con el sujeto lírico, el Ajusco, uno de los volcanes que rodea al Valle de México, rara vez se deja contemplar, reinando sobre el territorio, en posesión de sus propiedades de inmensidad y solemne profundidad —es azul, extraño y sempiterno color para una montaña. Como podemos observar, es ineludible la significación sacra del volcán en la obra de Pacheco. La visión que el escritor proyecta de los volcanes y, en particular en este caso del Ajusco, se acomoda a la descripción que Juan M. Ribera nos presta en su artículo “Monte, montaña: con la casa a cuestas”:

Asociado a ese nivel de significación de lo total y lo sublime, está el caso de la montaña como altura, como casa de Dios donde se mira descendentemente el íntimo deseo de elevación por parte del ser humano. Este aspecto perfila su carácter sagrado, el de la montaña como templo, morada de los dioses y centro del orbe. (Ribera Llopis, 2010, 28)

Sin embargo, el hombre, con el poder destructivo que posee y desestima, actúa como una especie de parásito sobre la montaña, a pesar de su aspecto sagrado y reinante sobre la metrópolis, y la va, poco a poco acabando con construcciones, tala e incendios forestales.

La segunda estrofa resulta muy interesante por su tono mítico y profético. El hablante del poema vaticina que habrá un tiempo en el que ya no queden árboles y sólo se puedan encontrar en la urbe asfalto y asfixia o terreno inerte y que en ese momento la ciudad “será de nuevo la capital de la muerte”. Hay que poner atención en el complemento circunstancial, en las palabras *de nuevo*. ¿Cuándo fue la Ciudad de México la capital de la muerte? Quizá no podamos recordar un tiempo objetivo en el que lo haya sido y es que, en realidad, el autor aquí juega con dos significaciones: alude a una vocación de la urbe por ser continuamente “la capital de la muerte” y, a una misma vez, conjura la presencia del tiempo mítico, del eterno retorno. La Ciudad de México se ha destruido y recreado a sí misma infinitas veces. Cuando muera el último

árbol lo volverá a hacer: ahí está la tercera estrofa para anunciarnos la purificación y el renacimiento.

El primer verso, justamente, nos comunica que en el mismo momento en el que la ciudad haya alcanzado la calidad de “capital de la muerte”, cuando no haya ya nada vivo en ella, “En ese instante renacerán los volcanes”. El Ajusco tan menoscabado y el resto de los montes despertaran su lava dormida y, entonces, “El mar de fuego lavará la ignominia”, reduciéndolo todo a polvo y cenizas. Al fuego se le encuentra frecuentemente simbolizando la purificación. Se incineran los cadáveres para acabar con la peste, arden Sodoma y Gomorra para terminar con el pecado.

En cuanto a ciudades arrasadas por la lava volcánica, no es raro encontrar en la escritura de José Emilio Pacheco comparaciones entre la Ciudad de México y la antigua Pompeya, destruida y petrificada por la furia del Vesubio. El poeta ve en la eterna persistencia –hecha monumento- de la muerte de esa ciudad un vaticinio del destino del actual Distrito Federal. Sin embargo, no es tan pesimista como para no anunciar que en el terreno yermo y devastado por el fuego, una nueva planta renacerá y recomenzará el ciclo de la vida, observado siempre por los volcanes, deidades invencibles.

Me interesa señalar un punto más con respecto a estos versos. Los volcanes se encuentran perdidos para los habitantes de la Ciudad de México gracias al enrarecimiento del aire, que impide la visión en la lontananza. Esta pérdida de los colosos que presiden el paisaje es un tema común en la literatura de esta urbe y uno más –junto con la laguna enterrada- de los que produce inmensa culpa y arrepentimiento en sus habitantes. Baste leer a Fernando del Paso, escritor contemporáneo a José Emilio Pacheco, para ver hasta qué punto coinciden las visiones de ambos:

Los que vivimos en esta ciudad de México –yo siempre he vivido en ella o, mejor, ella siempre ha vivido en mí- ya no vemos, casi nunca, a nuestros volcanes, y nos olvidamos de que están allí. Sólo cuando el Popocatepetl hace escuchar sus bramidos o lanza a las alturas sus densas columnas de humo negro, sólo cuando escupe piedras y arena, sólo cuando amenaza con regurgitar fuego y hacer temblar la tierra hasta sus cimientos, es cuando nos acordamos de su existencia y volvemos a respetarlo y a temerlo. (Paso, 2005a: 20-22)

Es curioso cómo, para ambos autores, la aparente desaparición de los volcanes, su silencio de muerte, termina en un fuego festivo, en una destrucción que, sin embargo, anuncia la vida. La ciudad, el aire, nuestra conciencia, acaban purificados por la súbita cólera de estos colosos. Un autor –anterior a José Emilio Pacheco y Fernando del Paso-

que expresó esta dimensión de la existencia de los volcanes con mucha claridad fue Gerardo Murillo, el Dr. Atl. Ya hablaré, cuando tratemos la obra de Fabrizio Mejía, con un poco más de detenimiento de la historia de este curioso personaje del arte mexicano; sin embargo, por el momento me interesa recordar que el Dr. Atl fue el pintor de los volcanes por excelencia. Nos dejó una gran cantidad de paisajes expresionistas que retratan los volcanes con una fuerza maravillosa. Su pasión por estas montañas era inmensa. Fue vulcanólogo y vivió al pie del Popocatepetl en una cabaña. Además de pintar, dejó algunos textos literarios. Cito a continuación, a propósito de la sensación de vida futura y de purificación que deja la resurrección de un volcán, una de sus “Sinfonías del Popocatepetl”:

La Montaña ha revivido. Millones de años durmió en el silencio de la muerte, millones de años el viento la azotó, millones de años las fuerzas de la naturaleza trataron de destruirla, cerraron su boca, carcomieron sus vértebras, sacudieron su masa formidable y desgarraron sus labios en otros tiempos vibrantes de elocuencia fulminante. Pero un día en el reposo de su augusta vejez, sus entrañas se conmovieron y por los labios carcomidos del Coloso volvió a brotar el fuego.

¡Oh enseñanza maravillosa de la naturaleza!

Nada es viejo ni nada ha muerto: en el término de la Destrucción está la Vida. (Murillo, 2005: 101)

El último fragmento, “en el término de la Destrucción está la Vida”, podría resumir no solamente la obra de Pacheco que gira en torno a los volcanes, sino su producción completa. Es notable la sensación de purificación y renacimiento de la que puede estar rodeada una erupción volcánica.

Por otro lado, la literatura de ciencia ficción que tiene como escenario la Ciudad de México recurre frecuentemente al tema de la explosión volcánica arrasadora, a veces con esperanza de resurgimiento y, a veces, sin ella. Diego Cañedo, por mencionar a uno de los autores que renuncia a ver la luz al final del túnel, publicó en 1958, con su nombre original –Guillermo Zárraga- y como resultado de sus reflexiones como arquitecto, *La tragedia del valle de México*. En esta obra se expresa una fuerte preocupación por el crecimiento descontrolado y la casi ausente planificación urbana de la Ciudad de México. Algunos años después, publicó la novela corta *El gran planificador* (Cañedo, 1971), que cuenta la historia de un personaje que nace con el siglo XX y que es testigo de la gradual degradación de la urbe cuya intensificación es paralela a la negligencia de los gobiernos que se suceden. El texto repite, con leves modificaciones, muchos de los párrafos incluidos en su obra anterior. Hacia el final de

la novela y ya exiliado en San Juan de los Lagos, el personaje narra el final desastre que acaba con la ciudad: un terremoto tan intenso que ocasionó el éxodo de gran parte de los habitantes de la urbe hacia ciudades de provincia y que, además, despertó la actividad volcánica del valle, principalmente la del Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, detrás de cuya erupción muchos otros montes seguían escurriendo lava.

Otras historias de ciencia ficción, como *Tiempo lunar* (2012) de Mauricio Molina, aprovechan el mito de los volcanes y lo trastocan dotándolo de aires de mesianismo *New Age*. En esta obra, de acuerdo con Itala Schmelz, el despertar del guerreo y la princesa dormidos

dará comienzo al cataclismo que hundirá en lava y cenizas a la ciudad del pecado. A su vez, despertará el lago ancestral en el que se fundara la ciudad, que quedó bajo la urbe. La capital del gran reino azteca, que fuera sometida y conquistada por los españoles, se sacudirá la imposición de occidente, superando la historia de dominio y postración. En un futuro emponzoñado por la modernidad que trajo occidente, renacerán los dioses de esta tierra y ahogarán a la capital en sus inmundicias. (Schmelz, 2012: 5)

Como para José Emilio Pacheco, para Mauricio Molina la erupción de los volcanes marcaría la posibilidad del regreso a la vida, de recomenzar todo. La urbe corrupta se purificaría con el fuego y el valle sería devuelto a sus condiciones originales, de las que podría brotar, a partir de un águila devorando una serpiente, una ciudad prístina. Una vez más vemos como los volcanes se engarzan en la génesis y el apocalipsis de la ciudad, son la figura que se transparenta detrás del águila y la serpiente, el matrimonio del agua y el fuego.

Una última obra, el relato corto *Tumbaga, el valle de las campanas* (Rojas, 2001: 124-127) de César Rojas, presenta una circunstancia similar a la de *Tiempo lunar*, pero mucho más distópica, si cabe. En este cuento, "los estruendos bélicos, sísmicos y atmosféricos habían hundido a la ciudad en lagos de ácidos y carroña". De acuerdo con Schmelz,

En esta historia, el estilo rudo del sobreviviente a la catástrofe atómica, el estilo Mad Max, se conjuga con el neomexicanismo que idealiza el pasado precolombino, para generar un escenario postapocalíptico en el que renace de "las ruinas del valle pantano" la nueva "raza de cobre". Llamados por una voz milenaria: "Los que habían sobrevivido al hundimiento y los temblores y la guerra... semibárbaros, semidiotas, enfermos desde antes del nacimiento... llegaron a la isla de nombre Basílica, en cuyo centro se elevaba la pirámide de Guadalupe Tonantzin, construida con escombros en medio del líquido fermentante." (Schmelz, 2012: 6)

La continuación de la historia no es más esperanzadora, pues a las 12 del día 12 del mes 12 de 2025, ante una muchedumbre adoradora del campanario, aparece el teñidor, lleno de fetidez y llagas. El hombre, en un estado lamentable, pero arrobado, fuera de sí, al tiempo que hace sonar las campanas, profiere el grito hipnótico de “¡Tumbaga!”. De pronto, como respondiéndole, el paisaje se estremece y entra en una especie de catarsis largo tiempo esperada:

como armonía inexorable al canto tumbaga, una primera secuencia de truenos sacudió los cuerpos y las tierras y los lodos. Era un sonido telúrico, prolongado, semejante a viento mórbido del subsuelo, que los viejos pudieron aún identificar como ese prelude pánico a los terremotos y borrascas nucleares que habían transustanciado la megalópolis en Pantano... Y explotó la atmósfera en oleadas de estallidos que anunciaban la resurrección de las montañas centinelas del Valle. El campanero chillaba, las campanas ululaban, retumbaban los terráqueos tambores llamados volcanes que de nuevo, al llamado, al unísono revivían para purificar por el fuego los fermentos pútridos del pantano. (Rojas, 2001: 126)

Como podemos ver, la purificación de la ciudad por el fuego volcánico es un tema recurrente en la literatura de la urbe —y en el imaginario capitalino. Si bien existe un cierto temor a la resurrección de los volcanes, también es verdad que en el fondo de nosotros albergamos alguna esperanza de que el desastre que nos rodea pueda ser arreglado por el fuego. La posibilidad de empezar de nuevo, de hacer renacer a la ciudad de entre sus cenizas como una especie de fénix de piedra, es sumamente atractiva.

Sin embargo, hay que volver sobre un último poema de José Emilio Pacheco que tiene como tema central a la ciudad y el fuego volcánico. Como hemos visto hasta ahora, la presencia del fuego de los volcanes está relacionada con la génesis de la ciudad y con su muerte; tienen un tono mítico y apocalíptico, sin embargo, no nos hemos topado todavía con algún poema que relacione el fuego ígneo con la cotidianidad de la urbe como en “El reposo del fuego” se asocia a ésta el aceite. El poema “Tezontle”, palabra náhuatl que, como mencionábamos más arriba, designa a la piedra roja fruto de las erupciones volcánicas en el valle, es un ejemplo de la presencia cotidiana del fuego en la imagería de la Ciudad de México creada por José Emilio Pacheco:

Lo que explota o crepita a cada paso,/ Algo como un chasquido o el rumor/ Del tiempo al deshacerse...

Los jardines de grava que hay en México,/ senderos de tezontle desmenuzados/ en que se pulverizan los instantes.

Hoy espuma de piedra y antes lumbré/ en la boca del Xitle hace dos mil años,/ Tezontle del Ajusco que nos da siempre/ La sensación de caminar en fuego.

Vamos por el jardín como sobre un volcán al acecho./ El mundo entero, cráter que hierve en cólera/ A la espera del estallido. (Pacheco, 2010b: 728)

Los jardines con grava de tezontle son típicos de la Ciudad de México. Todos los niños defeños se han raspado las rodillas con las piedras volcánicas al lanzarse de un columpio y todos los paseantes están acostumbrados a su chasquido bajo los pasos. Así, Pacheco utiliza una imagen verdaderamente cotidiana, alude a la vida de los jardines, donde transcurre el ocio y el respirar de la ciudad, un sitio en el que normalmente se le ha huido al tiempo, para introducir, también, la presencia de la combustión y del fuego.

En la primera estrofa podemos observar que el poeta hace alusión justamente a ese sonido tan familiar para los habitantes de la Ciudad de México de la grava bajo los pies para compararlo con una pequeña explosión y un deshacerse del tiempo (de la piedra volcánica, que ha pasado de materia ígnea a piedra, a grava, y quizá se desgaste hasta ser arena antes de que otra explosión la acoja). Así, en el estar aparentemente sin tiempo de los jardines, ya se vislumbra, con el simple hecho de caminar, el arder del fuego y del tiempo al unísono. Al avanzar en la lectura, el rozar entre sí de los fragmentos de tezontle se compara con una especie de molino de instantes, ya que los pulveriza. Los fragmentos rojos de piedra se atribuyen a la lava del Xitle, volcán derivado del Ajusco, ambos volcanes que se encuentran dentro de la ciudad. El “yo lírico” experimenta la sensación de caminar sobre el fuego y, de la paz del jardín, se brinca, de pronto, a la espera del inminente estallido.

Así, podemos ver que el agua y el fuego –ligados a la situación geográfica de la Ciudad de México: la primera a la desaparecida cuenca lacustre y el segundo a la presencia del Eje volcánico transversal, que dota a la ciudad de la presencia de múltiples volcanes en su territorio- son vitales en la escritura de Pacheco sobre la urbe y que figuran como emblemas del paso del tiempo y de su eterno retorno, de los ciclos de la vida –el nacimiento y la destrucción- y de la memoria. Estos elementos del paisaje se expresan vinculados con lo sacro y lo ultraterrenal y sirven de mitos fundacionales para la ciudad que Pacheco concibe en su mente, su Ciudad de México personal. Otros poemas y, en particular otras narraciones –sobre todo *Las batallas en el desierto*, trabajan con elementos menos sempiternos y más concretos del espacio y les atribuyen significados más específicos.

Esta novela, escrita por José Emilio Pacheco en 1981, continúa poniendo el acento en las mismas claves sensibles que su poesía. Como señala Bárbara Bockus Aponte,

En lo temático, su verso tiene también estrecha relación con sus narraciones; la misma preocupación con el tiempo y con lo pasado se trasluce en la prosa, aunque no con tanta insistencia como en la poesía. (Bockus Aponte, 1987: 133)

Así, el paso del tiempo, la inexorable pérdida y la memoria tienen papeles centrales en *Las batallas en el desierto*. Sin embargo, ese atenuarse de la obsesión de los temas del transcurrir que Bárbara Bockus percibe en los relatos de Pacheco se debe a que en esta obra y, gracias a la prosa, el autor se desprende en gran medida de las imágenes simbólicas a las que recurre en su poesía y nos presenta una Ciudad de México mucho más concreta y llena de circunstancias, sumida en la acción y, eso sí, con espacios sumamente identificables, y no por ello menos significativos que en su obra versificada. Ya hemos tenido la oportunidad de verificarlo en el capítulo anterior con la mención de algunos de sus cuentos.

La obra narrativa de José Emilio Pacheco tiene dos ejes temáticos centrales en torno a los que se desenvuelven tanto sus tramas como las inquietudes que también expresa en sus versos: la referencia al mundo del niño, su tránsito a la adultez, y la fantasía. *Las batallas en el desierto* pertenece al primer rubro. El crítico Ignacio Trejo Fuentes describe muy bien el meollo de esta narración:

- 1) La nostalgia por la niñez, propuesta como estado de inocencia e ingenuidad que devienen pureza, contrapuesta a la edad adulta, establecida ésta como ciclo vital conflictivo y emparentado con la noción de corrupción (en muchos órdenes, no sólo el material) y decadencia.
- 2) Concomitante al primer punto, aparece la añoranza por la antigua ciudad medida y fácilmente habitable, gozable, un poco –también– ingenua e inocente, equiparada a su vez con la actual “metrópoli” viciada y desdeñable.
- 3) Como resultado de los incisos anteriores o quizá como su causa, se desprende una constante reflexión sobre la identidad de México. (Trejo, 1984: 174)

Me gustaría introducir un matiz: si bien es evidente la nostalgia por la ciudad de antaño, me parece que, contrariamente a lo que afirma Trejo Fuentes, ésta no siempre posee las cualidades de la inocencia y la pureza. En realidad, en los recuerdos de Pacheco y de su personaje, ya existe el germen de la ciudad apocalíptica. La trama del libro es simple. Un Carlos adulto nos relata en retrospectiva la trágica historia de su amor por Mariana, la madre de Jim, uno de sus compañeros de la escuela, a la edad de

10 años. El comienzo del libro, un “Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél?” (Pacheco, 1999: 9) da rienda suelta a la construcción de una “ciudad de la memoria”, como titularía Pacheco uno de sus libros de poesía. La cortina transparentosa del recuerdo que no deja ver los hechos claramente y los cubre de emociones abre paso a la invención. Sin embargo, Pacheco esboza a través de la enumeración de recuerdos concretos sobre la realidad material, sonora y sensible de los años cuarenta (productos, costumbres, circunstancias, personajes políticos, momentos históricos, programas de radio, comentaristas deportivos, canciones) un retrato nítido de la Ciudad de México en aquel tiempo en el que la posmodernidad y el influjo norteamericano comenzaban a inundarla; electrodomésticos, publicidad, crecimiento desmedido y anglicismos invaden una urbe cimentada en su tradición y una realidad dinámica, hecha de choques y sincretismos, se hace patente.

Sin embargo, como en su poesía, la ciudad no participa en la historia únicamente a un nivel de dadora de contexto y datos socioculturales, como muchos de los críticos de esta novela han decidido creer. En realidad, la ciudad –como espacio vivo y metafórico– es tan protagonista de la novela como Carlos y entre la interioridad de éste y su entorno urbano hay vasos comunicantes evidentiísimos, a tal grado que podemos pensar en una especie de analogía, al estilo romántico, en la cual el paisaje está continuamente respondiendo a la subjetividad del personaje y viceversa, ya que se encuentran unidos en esencia.

A diferencia de la poesía de Pacheco, en la que prefiere callarlo por inmenso, como ha dejado entrever en distintas ocasiones, el amor tiene en *Las batallas en el desierto* un rol primordial. Es el motor mismo de la narración, su centro, da identidad a muchos de los espacios y marca el punto de coyuntura en el que Carlos pierde su inocencia infantil y se da cuenta de la miseria del mundo que lo rodea. Sin embargo, en un ambiente corrupto, en el que el amor parece algo incomprensible, él y Mariana salen bien librados, intocados por la suciedad circundante, gracias a la pasión que gobierna sus acciones.

Quien no haya leído la novela no debe entender que la pasión de Mariana, bastante mayor que Carlos y madre de su amigo, estaba dirigida a él. Carlos conoce a Mariana una vez que Jim lo invita a comer a su casa y, a partir de entonces, queda prendado de ella con un sentimiento que lo llena y lo sobrepasa. No puede dejar de

pensarla y, una mañana mientras se encuentra en el colegio, se deja arrastrar por la pasión –siente que si no se lo dice va a morir- y va a verla para contarle su amor. Mariana, que lo recibe enfundada en una bata de baño, con las piernas descubiertas, es no únicamente comprensiva, sino empática, como podemos observar en la cita a continuación:

Pensé que iba a reírse, a gritarme: estás loco. O bien: fuera de aquí, voy a acusarte con tus padres y con tu profesor. Temí todo esto: lo natural. Sin embargo Mariana no se indignó ni se burló. Se quedó mirándome tristísima. Me tomó la mano (nunca voy a olvidar que me tomó la mano) y me dijo:

Te entiendo no sabes hasta qué punto. Ahora tú tienes que comprenderme y darte cuenta de que eres un niño como mi hijo y yo para ti soy una anciana: acabo de cumplir veintiocho años. De modo que ni ahora ni nunca podrá haber nada entre nosotros. ¿Verdad que me entiendes? No quiero que sufras. Te esperan tantas cosas malas, pobrecito. Carlos, toma esto como algo divertido. Algo que cuando crezcas puedas recordar con una sonrisa, no con resentimiento. Vuelve a la casa de Jim y sigue tratándome como lo que soy: la madre de tu mejor amigo. No dejes de venir con Jim, como si nada hubiera ocurrido, para que se te pase la *infatuation* –perdón: el enamoramiento- y no se convierta en un problema para ti, en un drama capaz de hacerte daño toda tu vida. (Pacheco, 1999: 37-38)

Antes de que Carlos salga de su casa, Mariana le da un beso, como los que le daba a Jim antes de irse a la escuela, y le promete no decir nada a nadie. La reacción de Mariana es completamente opuesta a la del resto del cosmos de Carlos, quien, al saberse lo ocurrido, acaba exiliado de entre sus amigos, teniéndose que cambiar de colegio, juzgado de perverso en su propia casa y con citas programadas con el psiquiatra (quien, a pesar de ser “experto” en la psique, no acierta tampoco a ver que el niño sólo estaba enamorado y le achaca síndromes y enfermedades mentales). Carlos aparece, como otros adolescentes nacidos de la pluma de Pacheco²², y de acuerdo con Ignacio Trejo Fuentes,

enfrentado a la hostilidad ciega de los adultos, [...] a la castrante presencia de éstos para desquiciar sus incipientes andanzas por la vida. Los mayores son los dominantes, los sometedores; los pequeños son los dominados, los sometidos. (Trejo, 1984: 176)

Lo “natural” en el mundo que habita Carlos, la Ciudad de México, aparenta ser lo retorcido y únicamente Mariana parece interpretar los hechos como son: comprende el sentimiento de Carlos y da al amor las dimensiones profundas y trágicas que posee.

22 Una gran cantidad de las narraciones de José Emilio Pacheco tiene una trama similar, entre ellas la novela *Morirás lejos* (1967) y los cuentos “El parque hondo”, “Tarde de agosto”, “La reina”, “El viento distante”, “La cautiva”, “Parque de diversiones” y “El castillo en la aguja”.

Y, como el otro personaje inocente, las palabras que le dirige a Carlos parecen ser un vaticinio del destino que enfrentará ella misma.

No se sabe en qué circunstancias Mariana vivió en los Estados Unidos. Ahí, muy jovencita, habría dado a luz a su hijo Jim, de padre americano. En la actualidad de la narración se sabe que Jim llama “papá” a un político, funcionario del gobierno de Miguel Alemán, presidente emblemáticamente corrupto en la historia de México. Diversas pistas en la novela (así como los juicios morales implacables que recaen sobre la persona de Mariana y su circunstancia) nos hacen pensar que este hombre tiene una “vida oficial”, en la que está casado con otra persona, y que mantiene a Mariana como amante.

Después de que Carlos es arrancado del contexto donde se había enamorado de ella y que los años pasan, él, que ya no es un niño y ha transitado, además, de sus circunstancias de clase media a una posición acomodada gracias a la venta de la empresa de jabones de su padre a una compañía estadounidense, se topa con el más pobre de sus compañeros de clase de aquella época. Como un mensajero del subsuelo, el joven le cuenta que, poco tiempo después de que él se hubiera ido, Mariana habría tenido una discusión con “el Señor” durante una reunión en la que, tras haberlo acusado de corrupto y de robar el dinero del erario público, él le habría dado un bofetón y dicho que ella nada podía hablar de moral si era una puta. Después de eso, según las noticias que habían llegado al colegio, Mariana se suicidó y Jim fue enviado a Estados Unidos con su padre.

Así, Mariana habría cumplido un destino ligado tanto a su pasión como a su manera de ver el mundo, inocente, que la sometía a una posición de no-correspondencia con el ambiente corrupto que la rodeaba y que quería, desde el comienzo, su expulsión. El mismo Trejo Fuentes señala que, según su opinión, “*Las batallas en el desierto* es la novela mexicana donde mejor se plantea el rescate de la ingenuidad como elemento de soporte de un mundo caótico y devastador por devastado.” (Trejo, 1984: 176)

Todas estas ideas, esbozadas apenas en esta pequeña introducción, serán tratadas más adelante desde el punto de vista de los espacios en la novela —centrándonos, evidentemente, en el transcurso de este capítulo, en aquellos relacionados con el fuego— que tiene lugar básicamente en la dicotomía de espacios casa-calle y en la escuela. En

cuanto a las casas, no siempre se trata de la de Carlos, sino también de las casas de sus amigos del colegio, incluida aquí -y en un sitio protagónico- la de Jim.

Para comenzar a hablar de la escuela, me interesa recordar una conferencia impartida en 1967, publicada después, en 1984, por la revista francesa *Architecture/Mouvement/Continuité*, donde Michel Foucault expresa su concepto de heterotopía. Si las utopías son espacios inexistentes, sin materialidad, simbólicos, las heterotopías pertenecen a un género de espacios que, de acuerdo con el filósofo, son

reales, espacios efectivos, espacios delineados por la sociedad misma, y que son una especie de contraespacios, una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización. (Foucault, 2008) ²³

Para explicar mejor la naturaleza de estos espacios distintos, que reflejan otros espacios de cada cultura a la vez que se relacionan con ellos de maneras extrañas, Foucault recurre a la imagen del espejo. El espacio en la superficie del cristal existe, sin embargo, el reflejo sobre él es el de un espacio que no está ahí, literalmente sobre el cristal, sino en otra parte, frente a él. De esa manera, el espacio reflejado es una utopía porque realmente no está donde lo vemos, no existe como el espacio que aparenta ser y, sin embargo, deja de serlo en la medida en la que tiene una existencia material. En el espejo me veo ahí donde no estoy, me miro en mi ausencia, y, curiosamente, ese reflejo determina mi relación con mi existencia y el espacio real. De esa manera, reflejándolo de una forma a la vez material e “ilusoria”, el espejo entabla una relación con el espacio concreto, es la heterotopía por excelencia.

Otro ejemplo muy singular e ilustrativo, sobre el que volveremos más adelante y que encaja perfectamente con la novela que nos ocupa, es el de los jardines persas que, en su distribución pretendían una representación completa del cosmos. Estos sitios en los que, por sagrados, corría, además, un tiempo diferente, contenían claves que, para un iniciado que entrara en ellos, los hacían significar la entrada en El Mundo, en un nivel distinto de realidad, más trascendente y perfecta, que la que ofrecían los espacios reales. Eran así un espejo del universo, en una versión utópica. Curiosamente, las alfombras

23 Como decía anteriormente, este texto titulado “*Des espaces autres*” fue publicado por la revista francesa *Architecture/Mouvement/Continuité* en octubre de 1984 (nº5, pp. 46-49) y fue la base de una conferencia impartida por Foucault en marzo de 1967. La traducción al español es de Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en la revista *Astrágalo*, nº 7, septiembre de 1997.

persas, a su vez, eran en un principio representaciones de estos jardines, espejo del espejo, heterotopía absoluta.

Sin embargo, existen muchos tipos de heterotopías, que, en realidad, son lugares de *otredad*, que funcionan de maneras no hegemónicas y son, a la vez, espacios físicos y mentales, simbólicos y muchas veces rituales. Las heterotopías se caracterizan por ser espacios físicos con varias capas de significado y de relaciones con otros espacios de una civilización.

Foucault menciona entre ellos las heterotopías de crisis, usadas sobre todo en las civilizaciones primitivas, pero que perviven, de cierta manera, hasta nuestros días y que son espacios a los que son enviados los individuos de una sociedad que pasan por etapas críticas o iniciáticas, de algún modo sagradas, y deben ser separados del resto de la sociedad. Entre éstas se puede encontrar la cárcel, que separa a quienes han roto las normas y sirve para purificar el resto de los espacios de una civilización; el viaje de bodas, que traslada la iniciación sexual lejos de la comunidad en la que se vive; los albergues para embarazadas, e incluso, las escuelas, en la que los niños y los adolescentes viven distintas iniciaciones y aprendizajes alejados de su entorno familiar.

Me interesa particularmente la última heterotopía, la de la escuela, ya que en *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco este espacio tiene una función notable de reflejo de la realidad. La escuela y, sobre todo el patio en el que juegan los niños, es una especie de tapete persa que representa la Ciudad de México y que, a su vez, a través de ella, apunta hacia una representación total del mundo. El segundo capítulo de la novela nos arroja una gran cantidad de pistas en este sentido:

En los recreos comíamos tortas de nata que no se volverán a ver jamás. Jugábamos en dos bandos: árabes y judíos. Acababa de establecerse Israel y había guerra contra la Liga Árabe. Los niños que de verdad eran árabes y judíos sólo se hablaban para insultarse y pelear. Bernardo Mondragón, nuestro profesor, les decía: Ustedes nacieron aquí. Son tan mexicanos como sus compañeros. No hereden el odio. Después de cuanto acaba de pasar (las infinitas matanzas, los campos de exterminio, la bomba atómica, los millones y millones de muertos), el mundo de mañana, el mundo en el que ustedes serán hombres, debe ser un sitio de paz, un lugar sin crímenes y sin infamias. En las filas de atrás sonaba una risita. (Pacheco, 1999: 13)

En primera instancia llama la atención la manera en la que Pacheco no abandona jamás su visión de la realidad a través del *tempus fugit*. Aunque la novela es una recuperación de la ciudad de su infancia (pues es contemporáneo de Carlos) a través de la memoria, también hace continuo énfasis en que se trata de una urbe que jamás

volverá, como las tortas de nata que comían los niños en el patio del recreo. En segundo término, podemos ver cómo los juegos recrean el mundo que les ha tocado vivir. Así, en tiempos de la reciente creación de Israel, formaban bandos de árabes y judíos para simular las batallas de Medioriente y, sin embargo, en un plano de realidad distinto, en la escuela se reproducía también ese conflicto de una manera no lúdica, a través de los desencuentros de los niños desplazados de estos territorios que migraron a la Ciudad de México. Así, como mencionaba anteriormente, el patio escolar es un microcosmos que muestra, en dos escalas, la realidad de la urbe y del mundo. Quizás un fragmento más claro en este sentido sea el que cito a continuación:

Hasta entonces el imperio otomano perduraba como la luz de una estrella muerta: Para mí, niño de la colonia Roma, árabes y judíos eran “turcos”. Los “turcos” no me resultaban extraños como Jim, que nació en San Francisco y hablaba sin acento los dos idiomas; o Toru, crecido en un campo de concentración para japoneses; o Peralta y Rosales. Ellos no pagaban colegiatura, estaban becados, vivían en las vecindades ruinosas de la colonia de los Doctores. La calzada de la Piedad, todavía no llamada avenida Cuauhtémoc, y el parque Urueta formaban la línea divisoria entre Roma y Doctores. Romita era un pueblo aparte. (Pacheco, 1999: 14)

Es curioso cómo los personajes que habitan ese patio escolar, ese microcosmos, pequeño tapete persa, acaban por tomar su lugar no sólo en el macrocosmos universal, sino en el jardín persa de la Ciudad de México, donde cada uno de los desplazados, ya sean los exiliados de la guerra de Medioriente, de la Segunda Guerra Mundial, del país vecino o de esa guerra constante que es la marginación social en este país encuentran su localización geográfica, el lugar al que pertenecen dentro de la urbe, divididos del resto por calles y parques. Así, la colonia Roma –de la que hablaremos más adelante por ser la más relevante dentro de esta historia- es el lugar al que pertenece Carlos, de clase media y poseedor de una serie de texturas emocionales que lo ligan a esta parte de la ciudad. La colonia Doctores, famosa desde siempre por la criminalidad que en ella supuestamente impera, y, sobre todo, la desaparecida Romita, son retratadas como el hogar de los más marginados de entre todos, los mexicanos pobres.

Y en los juegos y dinámicas de aquél patio escolar no solamente se reflejaban los hechos actuales, sino que comenzaban ya a perfilarse los del futuro. Así, el Carlos adulto que narra su pasado sabe ya lo que ocurrió con varios de los niños que crecieron en esa escuela y, si proyectamos sus personas y sus dinámicas como lo hemos estado haciendo, sabe también lo que ha ocurrido con la ciudad y con el mundo. Un ejemplo

elocuyente es el de su compañero japonés Toru, que había pasado sus primeros años en un campo de concentración para japoneses:

Antes de la guerra en el Medioriente el principal deporte de nuestra clase consistía en molestar a Toru. Chino chino japonés: come caca y no me des. Aja, Toru, embiste: voy a clavarte un par de banderillas. Nunca me sumé a las burlas. Pensaba en lo que sentiría yo, único mexicano en una escuela de Tokio; y lo que sufriría Toru con aquellas películas en que los japoneses eran representados como simios gesticulantes y morían por millares: Toru, el mejor del grupo, sobresaliente en todas las materias. Siempre estudiando con su libro en la mano. Sabía jiu-jit-su. Una vez se cansó y por poco hace pedazos a Domínguez. Lo obligó a pedirle perdón de rodillas. Nadie volvió a meterse con Toru. Hoy dirige una industria japonesa con cuatro mil esclavos mexicanos. (Pacheco, 1999: 14-15)

Y no solamente el futuro se perfila en este patio, sino que también es dueño de capas de pasado. La primera descripción física de este espacio que nos hace Pacheco, ligada a un diálogo de juego a la vez que al discurso en el que Carlos extiende sus recuerdos, nos da varias claves:

Soy de la Irgún. Te mato: Soy de la Legión Árabe. Comenzaban las batallas en el desierto. Le decíamos así porque era un patio de tierra colorada, polvo de Tezontle o ladrillo, sin árboles ni plantas, sólo una caja de cemento al fondo. Ocultaba un pasadizo hecho en tiempos de la persecución religiosa para llegar a la casa de la esquina y huir por la otra calle. Considerábamos el subterráneo un vestigio de épocas prehistóricas. Sin embargo, en aquel momento la guerra cristera se hallaba menos lejana de lo que nuestra infancia está de ahora. La guerra en la que la familia de mi madre participó con algo más que simpatía. Veinte años después continuaba venerando a los mártires como padre Pro y Anacleto González Flores. En cambio nadie recordaba a los miles de campesinos muertos, los agraristas, los soldados de leva. (Pacheco, 1999:15-16)

Y aquí retoma su protagonismo el fuego. Varias veces nos hemos topado ya con el tezontle, la piedra roja de los volcanes que circundan y habitan la Ciudad de México, en la obra de Pacheco. Sabemos que tiene un significado de fuego y explosión inminente. En este caso colorea la tierra de un patio plano, extendido. En él no sólo tienen lugar las proyecciones de las guerras presentes o de las futuras, sino que, oculta en su planicie, hay una puerta a una guerra pasada. ¿Cuántas capas de tiempo y de significado puede concentrar un rectángulo de tierra roja? Llama la atención que este espacio recuerde a los niños a un desierto, quizá no sólo por la circunstancia de la guerra de Medioriente, sino por su arena y su nada. Y, según lo que hemos leído, este patio vacío, en el que sucede el mundo, lo que es, lo que fue y lo que será, quizás esté más cerca del Todo, de ser una especie de Aleph borgiano, que de la Nada. Se trata de un desierto que concuerda con el principio cabalístico de que Dios es Todo y Nada porque al final son lo mismo. Es curioso que tenga la importancia suficiente como para

nombrar la novela. ¿Por qué? Quizá porque una vez más tenemos que fijarnos en el concepto tapete persa y el jardín. Los verdaderos protagonistas de la narración de este autor mexicano son Carlos y la Ciudad de México, las batallas del primero en esa ciudad-baldío (para Pacheco) que todo lo contiene y todo lo devora, de la que nada queda nunca, el desierto que también es metáfora de la vida humana y de la soledad. De esta manera, el patio escolar sería una verdadera heterotopía de acuerdo con Foucault, un lugar físico (curiosamente vacío) que es *imago mundi* a través de ser primero *imago urbis*. La ciudad y el mundo están ardiendo en su piedra de tezontle. El fuego es invisible, pero está. Los volcanes, su lava dormida, significan el fuego oculto, la vida que es en el interior, la verdadera vida del espacio y de los seres. En palabras de Bachelard,

Aquello que reconozco como vivo -vivo en un sentido inmediato- es lo que percibo como caliente. El calor es la prueba por excelencia de la riqueza sustancial y de la permanencia: es lo único que da sentido inmediato de la intensidad vital y a la intensidad del ser. En comparación con la intensidad del fuego, qué flojas, inertes, estáticas y sin rumbo parecen las otras intensidades que percibimos. No son encarnaciones de crecimiento. No cumplen su promesa. No se activan en las llamas y la luz que simbolizan la trascendencia.

Como hemos visto en nuestro análisis detallado, el fuego interno es dialéctico en todas sus propiedades, una réplica, por decirlo así, de la dialéctica fundamental entre sujeto y objeto, hasta el punto de que sólo tiene que encenderse para contradecirse a sí mismo. Tan pronto como un sentimiento se eleva a la tonalidad del fuego, tan pronto como esté expuesto en su violencia a la metafísica del fuego, se puede estar seguro de que va a estar cargado de opuestos. (Bachelard, 1964: 111)²⁴

Sólo la increíble carga semántica y vital del fuego puede explicar la riqueza de significados de este trozo rojo de tierra. Y no sólo en este patio con vista a la ciudad y al mundo, al pasado y al futuro, se exhibe el fuego de los volcanes en el transcurso de la

²⁴ En el texto original: "What I recognize something to be living –living in the immediate sense- is what I recognize as being hot. Hot is the proof *par excellence* of substantial richness and permanence: it alone gives an immediate meaning to vital intensity, to intensity of being. In comparison with the intensity of fire, how slack, inert, static and aimless seem the other intensities we perceive. They are not embodiments of growth. They do not fulfill their promise. They do not become active in flame and light which symbolize transcendence.

As we have seen in our detailed examination, inner fire is dialectical in all its properties, a replica, as it were, of this fundamental dialectic of subject and object –so much that it only has to flame up to contradict itself. As soon as a sentiment rises to the tonality of fire, as soon as it becomes exposed in its violence to the metaphysics of fire, one can be sure that it will become charged with opposites." (La traducción es mía.)

novela, su presencia discreta, pero perenne y reveladora. Volveremos a ellos; sin embargo, antes de que los volcanes vuelvan a mencionarse, es significativo detenernos en la aparición de un incendio.

Al capítulo en el cual Carlos se entera de la muerte de Mariana lo introduce la enumeración de una serie de malos presagios al estilo de *La visión de los vencidos* (León Portilla, 2013: 19-22). Pacheco recurre una vez más –como tanto lo hace en su poesía– al calco de textos indígenas y, por lo tanto, se conecta con el pasado profundo de la ciudad, con sus entrañas. Así, el inventario de catástrofes que podrían anunciar una peor –presumiblemente, la muerte de Mariana– es muy similar al que precede el anuncio de la conquista en la literatura azteca y, súbitamente, Carlos y la ciudad se encuentran aún más profundamente unidos. Resalta el tono apocalíptico que, como hemos visto, es acorde con esta metrópoli, y la manera en la que las predicciones aztecas se van acercando más y más a la realidad de aquella época:

Hubo un gran temblor en octubre. Apareció un cometa en noviembre. Dijeron que anunciaba la guerra atómica y el fin del mundo o cuando menos otra revolución en México. Luego se incendió la ferretería La Sirena y murieron muchas personas. (Pacheco, 1999: 58)

Si el temblor es real, no está registrado en las grandes catástrofes del Distrito Federal, aunque bien pudo tratarse de un temblor bastante fuerte sin muchas consecuencias, como ocurre frecuentemente en esta ciudad, en la cual un temblor de 6.5 grados en la escala de Richter, por dar una medida, es un evento más o menos común que apenas da para comentar la anécdota un par de días.

Los otros eventos son reales y comprobables. El Gran Cometa del Eclipse fue visible desde la tierra (con una magnitud aparente de 2) en 1948. Es el último mal presagio el que nos da la pauta para establecer el año preciso en el que se data el capítulo, pues eran las 2:32 de la mañana de un 28 de noviembre de 1948, cuando se incendiaba un edificio de tres pisos en el Centro Histórico de la Ciudad de México, la tlapalería y ferretería "La Sirena", ubicada en la calle 16 de septiembre número 71. Con un saldo de 13 muertos -12 bomberos y un civil-, ha sido, como decía en la introducción de este capítulo, el peor episodio vivido por el Heróico Cuerpo de Bomberos del Distrito Federal en sus 124 años de historia. La ciudad entera estuvo de luto. Así, tanto en la aparición del cometa como en la catástrofe del incendio, el fuego funge como una señal. La llama, vista en el cielo o consumiendo uno de los espacios de la urbe es un

mensajero del destino, lo ha sido desde tiempos remotos, en los que los habitantes originales de la antigua Tenochtitlan lo leían de la misma manera.

Pero no debemos abandonar el tema de los volcanes. Una vez que Carlos se entera de la muerte de Mariana, vuelven a manifestarse en un aparente segundo plano que, sin embargo, contagia la escena –y la novela- de su sentido. Al oír la terrible noticia, Carlos no quiere creerla y una vez más, como hacía años lo hizo, se dirigió con el corazón saliéndosele del pecho al departamento de Mariana. Tocó la puerta y le abrió una chica desconocida que decía no conocer a Mariana ni saber nada de ella. El narrador nos relata:

Mientras hablaba la muchacha pude ver una sala distinta, sucia, pobre, en desorden. Sin el retrato de Mariana por Semo ni la foto de Jim en el Golden Gate ni las imágenes del Señor trabajando al servicio de México en el equipo del presidente. En vez de todo aquello, la última cena en relieve metálico y un calendario con el cromo de la leyenda de los Volcanes. (Pacheco, 1999: 65)

El espacio del que había sido anteriormente el santuario de Mariana estaba ahora completamente desprovisto de su esencia, así, había perdido el orden, la elegancia, el perfume, y se había convertido en un sitio pobre y sucio, de mal gusto, un lugar que apuntaba dolorosamente a su vacío. Curiosamente, el cromo con la leyenda de los volcanes, la sugerida presencia de un mito relacionado con el paisaje volcánico de la urbe, pone la presencia de ésta de relieve e introduce en el ambiente no sólo su fantasma, sino una especie de correspondencia entre la ciudad y el narrador en la tragedia amorosa. La Ciudad de México está definida por el amor mal logrado que preside su paisaje, por el guerrero que custodia el sueño de su amada muerta. Carlos, en aquel momento, se define también por su tragedia y, aunque no tiene el cuerpo de Mariana para llevarla en brazos hasta las cumbres, de alguna forma velará siempre su sueño con una antorcha interior. Aquí el significado del fuego ígneo –que une al protagonista y a la ciudad- es el de la pasión. Hablaremos más profusamente de esta faceta del fuego cuando revisemos la obra de Mejía Madrid; sin embargo, me interesa hacer algún énfasis en el conocido vínculo entre el fuego y el amor, vínculo que Bachelard expresa en los siguientes términos: “El amor no es sino un fuego que espera ser transmitido. El fuego no es sino un amor cuyo misterio espera ser detectado.” (Bachelard, 1964: 24)²⁵

25 En el texto original: “Love is but a fire that is to be transmitted. Fire is but a love whose secret is to be detected.” (La traducción es mía.)

La mención al calendario con el cromo de los volcanes, muy probablemente el del ilustrador Jesús Helguera, uno de los representantes más paradigmáticos del *kitsch* mexicano, no es, de ninguna manera, casual. Se trata de un elemento que quedó grabado en la memoria colectiva como marca de la ciudad y de una época. Basta leer esta memoria de infancia de Fernando del Paso, escritor que hemos mencionado ya anteriormente, para entender de qué forma ese calendario debió haberse grabado en las mentes de una generación de niños de clase media del Distrito Federal y de los curiosos frutos que ha venido a dar años después:

Ignorante del significado del virtuosismo en la pintura y en el arte, de los estilos, las técnicas y las escuelas, de la esencia de la originalidad y del genio, cuando se es niño, a uno le parecen bellas algunas cosas –o muchas- nada más porque sí: porque le parecen bellas. Y a esto lo llamaría yo un principio de razón suficiente.

Por el hecho de aparecer en un calendario, quizá el más célebre de la historia de México del siglo XX, debo haber visto y admirado esa reproducción de Helguera –un cromo en el sentido más colorido de la expresión- cuando menos trescientos sesenta y cinco veces multiplicadas por tres.

Pero, la verdad, es como si hubiera estado allí, en el antecomedor de la casa de mis abuelos todos los días de mi infancia. Y quedé prendado de su belleza. (Paso, 2005a: 17)

Es fácil intercambiar a Carlos y al pequeño Fernando en la imagen de observador del calendario. Y continúa el escritor más adelante con su recuerdo:

En aquel entonces, cuando yo era lector de *Corazón. Diario de un niño*, de Edmundo D'Amicis, nuestros volcanes, el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, eran, además, una realidad visible: uno podía bañar la mirada todos los días, en su nevado esplendor y en sus azules faldas. Solía yo contemplarlos desde la azotea de la casa porfiriana de la calle de Orizaba, y hacerlos míos. Pocas veces estaban ocultos. Sucedió sólo cuando las nubes los abrumaban, o cuando el cielo se caía y podía uno contar, nada más de escucharlos chocar con la tierra húmeda del jardín, los frutos de la higuera que derribaban la lluvia y el granizo.

Al día siguiente el frutero rebosaba de frutos oscuros y brillantes, y los volcanes seguían allí, incólumes, inmóviles, como si nada hubiera pasado, vestidos con esa nueva piel inmaculada que estrenaban cada día. En otras palabras, como acabados de pintar con los pinceles luminosos de José María Velasco. (Paso, 2005a: 18)

Ya hemos hablado de la frecuente desaparición de los volcanes del paisaje urbano a causa de la contaminación del aire, una causa más de culpa y remordimiento para los habitantes de la Ciudad de México. Sin embargo, me interesa subrayar todavía de qué manera estos colosos eran, aún más en años anteriores, una presencia constante y continuamente manifiesta en el imaginario de los habitantes. No resulta en absoluto

ineficaz como alusión a la ciudad, la súbita aparición del cromó del Popocatepetl y el Iztaccíhuatl. La urbe está marcada por su tragedia, como lo está cualquier habitante que se identifique profundamente con ella, como Carlos.

Pero, volviendo al terrible momento en el que el niño se percata de la desaparición de Mariana y al comentario del espacio que delata dicha ausencia, con la desolación del joven se mezclan la confusión y el sentimiento de no pertenencia derivado, doblemente, de ser un intruso en el edificio, de haber aparecido así, sin contexto previo y, por supuesto, de la desaparición del sitio de su ensueño. Una frase termina por ilustrarnos tanto su sentimiento como la relevancia del sitio que ahora encontraba tan trastocado: “Qué incongruencia mi trajecito blanco. Era la casa de la muerte y no una cancha de tenis.” (Pacheco, 1999: 66) Carlos se encuentra ridículo en su nueva vida de abundancia, ridículo en el mundo, solo, desvalido, pequeño, impotente, sin sentido. El traje blanco de tenis lo deja expuesto, discordante con la circunstancia fúnebre en la que se encuentra, de pie en “la casa de la muerte”. En eso se ha convertido ahora, con su súbita y brutal ausencia, el espacio de Mariana, que antes había sido la casa del amor y de la vida. Notemos que Pacheco llama a este espacio “casa de la muerte” como en otras ocasiones ha llamado a la Ciudad de México “capital de la muerte”.

Un último relato me interesa mencionar para cerrar este apartado de la relación de las obras de José Emilio Pacheco con el fuego de la Ciudad de México, uno que resulta un broche particularmente ilustrativo. En “La fiesta brava”, cuento fantástico que trataremos con mayor detenimiento en el capítulo correspondiente a la tierra, el capitán Keller, un personaje que habita una metanarración concebida por el escritor-personaje, es arrastrado por una secta que recrea los mitos prehispánicos a la subterránea Tenochtitlan, la ciudad de los aztecas que ha quedado enterrada bajo la moderna Ciudad de México. En este tenebroso sitio, el personaje es sacrificado por sus captores en la punta de una pirámide. Posteriormente, su destino será calcado por uno de los personajes de la narración principal. Cito a continuación el último párrafo del metarrelato:

Y ahora, mientras su cuerpo, capitán Keller, su cuerpo deshilvanado rueda por la escalinata de la pirámide, con la fuerza de la sangre que acaban de ofrendarle, el sol renace en forma de águila sobre México-Tenochtitlan, el sol eterno entre los dos volcanes. (Pacheco, 1997:76)

Así, es la ciudad la que ha cobrado la sangre del capitán Keller para su propia supervivencia. El sol para salir pide sangre. El fuego se alimenta de nuestra vida, somos los que ardemos en la cenit del día. La última es una triple imagen de fuego: el sol entre los dos volcanes, en la forma del águila de fuego de Huitzilopochtli. Si bien es cierto que todo se acaba, que todo ha nacido para morir –sobre todo en la obra de Pacheco- la vida, esa llama, es nueva, renace, desde los volcanes, desde los gigantes a cuyas explosiones debe la Ciudad de México el suelo que la sostiene.

3.5 Juan Villoro: la ciudad como parrilla y el magnetismo de vulcano

En el capítulo anterior he relatado la trama de *El disparo de argón*, la primera novela de Juan Villoro. Como podemos recordar, en ella se desarrolla la búsqueda de un destino propio que emprende el médico oftalmólogo Fernando Balmes, personaje que, mientras encuentra su propia fuerza, se ve envuelto en una serie de intrigas que involucran el tráfico de ojos dentro de la clínica en la que trabaja, dirigida por un antiguo y misterioso profesor de la universidad y enclavada en el barrio en el que ha transcurrido la totalidad de su vida. La ubicación de la clínica imbrica su vida personal con el entramado de los hechos, de manera que, una vez más, ciudad y personaje se ven unidos esencialmente.

También hemos observado anteriormente cómo Villoro suele caracterizar a un barrio de la Ciudad de México –ahora una inabarcable megalópolis- para que esa parte represente al todo. San Lorenzo, al igual que otros barrios en su obra literaria, es un lugar inventado que, sin embargo, resulta tremendamente verosímil como posible zona de la urbe gracias a la gran capacidad de observación y síntesis del escritor. El nombre del barrio no es, de ninguna manera, casual. San Lorenzo, como puede recordar quien esté familiarizado con la iconografía cristiana y la hagiografía, fue uno de los siete diáconos de Roma y fue martirizado en esa misma ciudad, sobre una parrilla, en el año 258. Para mayor especificidad, de acuerdo con el *Diccionario de los Santos*, este mártir es mencionado en el *Martirologio Jeronimiano* y “Desde los primeros siglos, Lorenzo es generalmente representado como un joven diácono, tonsurado y revestido de dalmática, con el recurrente atributo de la parrilla.” (Leonardi, 1998: 1483) El hecho de que el barrio lleve su nombre, reviste a la localización de esta novela de un aura de fuego.

Y, en efecto, si, como hemos visto anteriormente, el barrio del doctor Balmes se describe en ocasiones como un océano turbulento en el que cada edificio es un barco al borde del naufragio, en otras se trata de un lugar en llamas. Así nos lo demuestran las primeras líneas de la novela, como podemos darnos cuenta:

Normalmente, lo que veo en San Lorenzo es una explosión de rótulos, cables de luz, ropas encendidas en rojo, verde, anaranjado. (Villoro, 2005^a: 9)

La primera descripción del espacio que realiza Fernando Balmes nos sitúa en una ciudad explosiva y móvil que imita las flamas. Esta manera de vivir las calles de la Ciudad de México sería, de acuerdo con Oswaldo Zabala y José Ramón Ruisánchez, típica de Villoro, en cuya literatura urbana “no hay calles calculadas por el ensueño autoinducido sino en manifiesta volatilidad, donde todas las casas están tomadas al mismo tiempo por la realidad y la invención de generación agudamente espontánea.” (Zabala y Ruisánchez, 2011: 16-17)

Los críticos aciertan. Tanto la imaginación del escritor como la ciudad que la estimula son volátiles y se encuentran en el filo de lo real y lo posible. Es difícil aprehender de una manera distinta una ciudad que se presenta siempre como un hervidero sensorial a punto de explotar. De esta continua y multifacética inminencia nos habla el propio Villoro:

El capitalino milenarista sabe que su ciudad es un desastre. Los helicópteros amarillos de Radio Red informan que otra vez el aire llegó a los 300 puntos de ozono y los especialistas divulgan los procesos catastróficos que podrían dejarnos su tarjeta de visita. En La superficie de la Tierra, José Lugo Hubp cataloga amenazas que van de inundaciones a terremotos, pasando por corrientes de lodo y erupciones o el deshielo de los volcanes. (Villoro, 2002b)

Pero la identificación del barrio de San Lorenzo –y, naturalmente, de la ciudad misma- con la parrilla del santo y, por lo tanto, con el fuego, va más allá; el autor no se detiene en el retrato de la presencia de un fuego invisible que delata una explosión inminente, sino que, en determinado punto, coloca a su propio personaje en el centro del ardor. Villoro detalla la naturaleza del escenario en el que ha situado al narrador de su novela. Comienza por hablarnos de la calle Filatelistas, una vía irregular que, por su disposición en diagonal, desentona con el resto del barrio:

Aunque no abarca más de dos cuadras, Filatelistas es conflictiva: es nuestra única diagonal y su nombre indica que debería pertenecer al siguiente barrio, donde las calles celebran profesiones.

San Lorenzo tiene un trazo de retícula, de acuerdo con la parrilla donde ardió el mártir. ¿Qué necesidad había de esa cuchilla de dos cuadras? Alguna vez Suárez me dijo que los palacios de la India tenían defectos intencionales para no suscitar la envidia de los dioses:

-Sus topógrafos arruinaron adrede la cuadrícula, por si las moscas- Suárez me atribuye la propiedad de todo lo que tenga que ver con *mi* barrio.

Aun sin Filatelistas, la colonia tendría defectos suficientes para sobrevivir la envidia de los dioses; uno de ellos es justamente su falta de espacios abiertos, ni siquiera la iglesia tiene una plaza que la realce; para ver la fachada hay que pararse en la vulcanizadora de en frente. Es un edificio menudo, de una sola torre. La puerta está protegida por dos angelotes de cemento, siempre a punto de aporrear los tambores que tienen a su lado; sus labios gruesos parecen contar un compás: *¡¡seis..., siete..., ocho...!!* Acaso para contrarrestar a los ángeles guapachosos, el padre Vigil Gándara narra el martirio de nuestro patrono con una truculencia llena de citas clásicas:

-Escribe San Agustín: “Después de haber desgarrado sus carnes con garfios, y de haber lacerado sus miembros a fuerza de azotes y flagelaciones, decidieron asarlo, y lo asaron teniéndolo sobre una enorme parrilla puesta al fuego; después, para que sus sufrimientos fueran más horrorosos, cuando su cuerpo, colocado sobre la trama de rejas incandescentes y al rojo vivo, estaba asado, dábanle la vuelta a fin de que se asase y requemase por el otro, procurando de ese modo que el suplicio fuese lento y cada vez más espantoso.” (Villoro, 2005^a: 34-35)

Llaman la atención muchos elementos de esta descripción. En primer término, la constitución geométrica en retícula casi perfecta del barrio, a imagen y semejanza de la parrilla de San Lorenzo. La calle Filatelistas que, aparentemente la arruina, no hace sino resaltar esa perfección y la dota, de acuerdo con Suárez, el personaje que encarna el misterio en esta novela, de un aura mística. Por otro lado, el mismo Suárez atribuye este error, así como la forma misma del barrio y todo aquello que sucede en él, a Balmes. Esta circunstancia, aparentemente casual, genera o hace patente, en realidad, un vínculo profundo entre el personaje principal y su espacio, subraya la identidad entre la ciudad y el protagonista. El barrio es su parrilla, el fuego que hay en él es suyo.

La insinuación mística que descansa en la perfección geométrica del barrio y que, curiosamente lo vincula con en el arder de un mártir se resalta todavía más cuando Balmes se refiere a la iglesia. La descripción de los alrededores del templo son los de un espacio caótico y abigarrado, la iglesia misma es un templo *sui generis*, “guapachoso”; refleja la ciudad que la contiene, el carácter inédito y multitudinario de todo lo que ocurre en ella. Y dentro del templo del barrio, como a partir de una especie de corazón, late la historia del mártir narrada una y otra vez por el sacerdote que exagera sus sufrimientos con delectación casi erótica. La identidad entre la urbe y San Lorenzo no puede estar más subrayada.

Y el martirio de San Lorenzo y una especie de éxtasis marcado por el fuego acompañan a Balmes durante toda la historia. Hay un momento, en medio de la trama de las intrigas y de su búsqueda de poder y de sí mismo, en el que el médico tiene una especie de descenso a los infiernos. Durante la celebración de su cumpleaños, en casa de sus padres, de pronto hace falta hielo. Balmes se ve arrojado a una ciudad helada y súbitamente extraña en una búsqueda absurda de algo más frío. En este recorrido, el narrador personaje relata:

Pasé por esquinas cada vez más puntiagudas, quise pensar en algo tibio, en los cinco fuegos del patrono, pero sólo me vino a la mente una hilera de árboles pelados. La parrilla de San Lorenzo se abría como un campo tumefacto. (Villoro, 2005^a: 136)

El barrio, muerto, no le responde. Todo en él es hostil, puntiagudo, helado, estéril. Sin embargo, a este abandono sigue una epifanía. En su camino, como analizaremos con mayor detenimiento en el capítulo dedicado al elemento terrestre, Balmes planta un corazón de chayote en un cuadro de tierra negra y fría de la ciudad que lo sostiene. La promesa de una vida que brotará. Y, en medio de su delirio, su intuición lo arrastra a la clínica, en cuyo seno transcurre una noche afiebrada en la que las revelaciones se mezclan con la alucinación.

La clínica de ojos, como hemos dicho anteriormente, es el inmueble más simbólico de la novela. Cuajado de signos, acoge toda la trama y sus sentidos. En cierto momento, cuando era aún un esqueleto, dentro de él, también se vislumbra un espíritu de fuego:

En mis primeros años en la Facultad, Suárez fue dos cosas: el vengador que humillaba a nuestros enemigos y el responsable de la construcción más grande que habíamos visto en San Lorenzo. De día, una cadena de hombres polvorosos arrojaba ladrillos con precisión inverosímil. De noche, los andamios se alzaban como una confusa osamenta. La hoguera de los veladores producía sombras vacilantes, un batir de alas, como si un pájaro monstruoso quisiera escapar del edificio. (Villoro, 2005^a: 33-34)

Algo en el corazón de la clínica es un fantasma de fuego, un fénix oscuro que arde y vela dentro de su estructura. ¿Y qué son todas estas flamas sino la marca de lo que vive y ocurre, de lo que cambia y brilla? Acontecimiento puro. Como para José Emilio Pacheco cuando habla del aceite, el fuego para Villoro en esta obra marca también los sucesos urbanos, lo que transcurre. San Lorenzo arde como una parrilla porque en él se cierne la vida. Fernando Balmes arde porque se encuentra a sí mismo y a su destino. En este sentido, no hay nada más significativo que la escena climática de la novela, en la que Balmes opera la vista a Suárez en contra de la voluntad y las amenazas

de una oscura cadena de actores confusos y apenas visibles. En este momento, el oftalmólogo prueba su valentía y su valía como médico y como ser humano. La operación se desarrolla en el edificio, pero el barrio entero y la ciudad, por metonimia, arden con el personaje que nos narra su experiencia en ese momento álgido:

Poco a poco fuimos entrando en otro clima. La espalda se me cubrió de sudor con actos mínimos: accionar los pedales para fijar la altura de la mesa, revisar el freno del microscopio con el pie izquierdo y enfocar con el derecho. Escuché las tijeras triscando gasa, los pasos leves de las monjas. La filipina se me pegó al espinazo y pensé en las flamas lentas del patrono, en los cinco fuegos que herían con la misma calma; la crueldad de aquel calor que estaba en su lentitud. (Villoro, 2005^a: 255)

Fernando Balmes arde como San Lorenzo en el momento decisivo. El fuego del santo proyectado en el barrio que es testigo y sustento de la historia, en el edificio que la acoge, cobra, así, un sentido final y trascendente. El fuego transforma, alumbra, ilumina, es “ser” en toda su pureza. El devenir de Balmes de un hombre anónimo y casi fracasado al súbito pivote que cambia el curso de los hechos, de un hombre anodino a uno que es dueño de su destino, está, pues, marcado por el signo de las flamas. Y esa presencia del fuego está reflejada en todo el espacio que lo rodea porque, como hemos visto, el personaje está profundamente identificado con el barrio de San Lorenzo que, aunque imaginario, es representativo de la Ciudad de México. No hay un elemento al que el escritor haya podido acogerse que mejor exprese el giro de la historia y del personaje. De acuerdo con Gaston Bachelard,

[...] los cambios provocados por el fuego son cambios en la sustancia: lo que ha lamido el fuego tiene un sabor diferente en la boca de los hombres. Lo que el fuego ha abrasado retiene como resultado un color indeleble. Lo que el fuego ha acariciado, amado, adorado, ha ganado una galería de recuerdos y ha perdido su inocencia. En el argot “flameado” es sinónimo de “muerto y acabado” y se utiliza en lugar de una palabra indecente cargada de sexualidad. A través del fuego todo se altera. Cuando queremos que todo cambie, recurrimos a las llamas. (Bachelard, 1964: 57)²⁶

Lo que ha sido tocado por el fuego, como el personaje de *El disparo de argón*, no tiene vuelta atrás.

²⁶ Texto original: “But the changes wrought by fire are changes in substance: that which has been licked by fire has a different taste in the mouth of men. That which fire has shone upon retains as a result an ineffaceable color. That which fire has caressed, loved, adored, has gained a store of memories and lost its innocence. In slang “flambé” is synonymous with “dead and done for” and is used in place of an indecent word that is charged with sexuality. Through fire everything changes. When we want everything to be changed we call on fire“. (La traducción es mía).

Otro relato de Villoro, “Amigos mexicanos”, cuento contenido en el libro *Los culpables*, engloba una serie de farsas sobre la realidad mexicana que se sobreponen en una trama que da cuenta de las dos visitas a México de Samuel Katzenberg, un periodista norteamericano, en búsqueda de exotismo. Las farsas son montajes y puestas en escena que los contactos e informadores del periodista son capaces de montar con diversos fines que van, desde los filantrópicos y amorosos, hasta los francamente interesados con tal de otorgarle la visión folklórica por la que él está pagando o de trastocar la realidad para alguien más. El juego entre la realidad fingida y la “verdad pura” es muy notable, ya que muchas veces las farsas son precisamente las que logran transmitir una verdad más cabal.

Este relato de Villoro está encuadrado por el signo del fuego y los volcanes. Según leemos, nos percatamos de que la primera visita del periodista estuvo marcada por la actividad volcánica del Popocatepetl. El americano, que en aquel entonces intentaba realizar un artículo sobre el país de Frida Kahlo y esperaba encontrar un mundo surrealista con la ayuda de un guía que le ayudase a distinguir entre lo horrible y lo “buñuelesco”, recibe, gracias a las continuas presiones que ejerce, la pantomima de un México de cliché orquestada por el narrador –guionista de profesión- y su exótico mejor amigo Gonzalo Erdiozabal, “experto en sincretismos”. Ambos escenifican un rito de fertilidad de azotea y la visita a una pretendida adivina con mal de pinto que lee el bagazo mordido de la caña de azúcar. Satisfecho con los resultados, el periodista se confiesa con el narrador y le dice que no esperaba gastar tan pocos tiempo y dinero en su investigación. Villoro continúa su relato en boca de su narrador personaje:

Al día siguiente quiso seguir ahorrando. Consideró que la camioneta del hotel le salía demasiado cara, detuvo un Volkswagen color loro y el taxista lo llevó a un callejón en el que le colocó un desarmador en la yugular. Katzenberg sólo conservó el pasaporte y el boleto de avión. Pero el vuelo se canceló porque el Popocatepetl entró en fase de erupción y sus cenizas bloquearon las turbinas de los aviones.

El periodista pasó un último día en la ciudad de México, viendo noticias sobre el volcán, aterrado de salir al pasillo. Me llamó para que fuera a verlo. Temí que me pidiera que le devolviera el dinero, pero sobre todo temí ofrecérselo yo. Le dije que estaba ocupado porque una bruja me había hecho mal de ojo. (Villoro, 2007b: 91)

Cuando el periodista está a punto de irse engañado, parece que una especie de violencia contenida en la realidad de la Ciudad de México estallase para hacerse manifiesta y pegarle en la cara. Después de recibir la edulcorada representación del México que tiene en la cabeza, la realidad alcanza a Katzenberg y un taxista de aquellos

tan típicos –icónicos de la urbe- Volkswagen color loro lo amenaza con un desarmador para quitarle todo su dinero. Haciendo eco de esta explosión de lo reprimido, el Popocatepetl, que hasta entonces sólo había lanzado cenizas, impide violentamente, con una erupción, que el periodista continúe con su viaje. El norteamericano se paraliza, aterrado, ante el estallido que se le descubre y, cuando finalmente se va de México, se obstina en no volver. Sin embargo, se ve obligado a hacerlo, ya que su falta de rigor al escribir un artículo titulado “Erupciones: Frida y el volcán”, de una “vulgaridad dermatológica”, de acuerdo con el personaje de Villoro, es descubierta con los años y debe limpiar su nombre. En su segunda visita vuelve a llamar al narrador y a Erdiozábal, aunque con algunas reservas, para que lo guíen. Durante esta visita no es el Popocatepetl, sino el Ajusco, quien registra una actividad de fuego. El volcán, que no ha tenido actividad en muchos años, no entra en erupción, sino que se incendia. Una vez más, el cielo de la Ciudad de México está cubierto de cenizas. De acuerdo con el narrador:

Había incendios forestales en las inmediaciones del Ajusco. Las cenizas creaban una noche anticipada. Vista desde la colina de Reino Aventura, la ciudad palpitaba como una mica incierta. El escenario perfecto para que Cristi soñara un monstruo bueno. (Villoro, 2007b: 98)

Algo en este fuego que arde en la montaña trastoca la realidad de la urbe y estimula los sueños y los espejismos. Todos se convierten en monstruos buenos. Una vez más, la venida a la ciudad de Katzenberg se encuentra llena de simulaciones. Para tener tiempo de guiar al periodista, el narrador encarga un guión que él debía escribir a su amigo Gonzalo. Éste genera una obra “autobiográfica” del narrador, suplantándolo literariamente, que hace que Cristi, la mujer que le había encargado el guión en primer lugar, se enamore de él. A su vez, simula secuestrar a Katzenberg, no sólo dándole nuevo material sobre la violencia mexicana –él no sabe que su secuestro es una simulación- sino rescatándolo, de esta manera, de la violencia verdadera, la de una mafia de productores de muñecas *Barbie* falsas a la que Katzenberg había descubierto y le seguía la pista. No conforme con esto, el falso secuestro lo exime, por estrés postraumático, de cumplir los requerimientos de una esposa frenética que pretendía destruirlo en su divorcio. Esta vez las simulaciones salen bien. Al final, Katzenberg se ha ido, el narrador nos dice que “El cielo lucía limpio. Al fin habían terminado los incendios forestales.” (Villoro, 2007b: 130).

Una vez más, parece que el fuego es un marcador de sucesos. Cuando algo arde es que algo se desarrolla, cambia, sucede. El incendio todo lo convulsiona, altera la visión y el aire, intoxica. La realidad de la Ciudad de México se revela en este relato como una realidad explosiva y ardiente, convulsa, engañosa, cambiante, sorpresiva, y Juan Villoro se vale del fuego para atribuirle todas estas características.

Otro relato de este autor está alumbrado marginal, pero no insustancialmente, por un incendio. “Campeón ligero”, contenido en el libro *La casa pierde*, relata la vida y la muerte de un boxeador, Nacho Barrientos, y de su amigo de la infancia, convertido en periodista deportivo y en una especie de parásito suyo. Es el segundo quien narra la historia. Barrientos parece invencible en el cuadrilátero, pero un día cae sin remedio. Desde el comienzo, el narrador nos advierte que él ha sido el responsable de este desplome. A continuación, deshilvana la memoria de una amistad que se remonta a los años infantiles, en los que habitaban una periferia marginal de la Ciudad de México. En aquellos tiempos, un juego adolescente llevó a Nacho a creer que había cometido un asesinato. Esta creencia y la culpa que derivó de ella se convirtieron en la vocación suicida del boxeador, hábil para castigar, pero más hábil aún para recibir el castigo de los golpes en la arena. Por casualidades del destino, el narrador se entera de que no fue Ignacio quien cometió el crimen que lo torturaba desde aquellos años y piensa que hace un favor a su amigo, que se ha comportado siempre como un benefactor suyo, al descubrirle que es inocente; sin embargo, al disolverse el remordimiento se disuelve también el instinto de muerte de Nacho y, con él, todos sus triunfos y su vida.

Mientras conduce por la carretera, el narrador da rienda suelta a la memoria y, casi al principio de su historia, introduce un recuerdo que sintetiza la belleza del relato:

Los recuerdos dependían del clima en la carretera a Valle de Bravo. La lluvia arreció en granizo mientras yo recuperaba el sepelio de la hermana mayor de Ignacio, las luces distantes de la ciudad en nuestro barrio de mierda, el auto que se desplomó en la barranca, ardió en llamas fabulosas y nos reveló que no habíamos visto nada mejor que esa destrucción. (Villoro, 2011a: 15)

Es como si la visión de aquel auto al desplomarse, que parece tan marginal en el cuento, pronosticara la caída del propio Nacho. En la línea de la literatura de Juan Villoro, las derrotas son más dignas de narrarse que los triunfos; la narración, para este autor “arde en llamas fabulosas” y nos revela que no hemos visto nada mejor que esa destrucción. El fuego es un símbolo de lo que transcurre y, en las narraciones que

hemos revisado hasta ahora, enclava, además, los sucesos en donde se manifiesta: la Ciudad de México, su entorno, sus volcanes.

Con respecto a estos últimos, a los volcanes, existe un cuento en *La casa pierde* en el que figuran con un papel premonitorio muy similar al que poseen en *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco. El cuento se llama “La alcoba dormida” y narra la siniestra historia de un muchacho provinciano que se va a trabajar a la Ciudad de México y vive en una pensión a la que de pronto llega un par de gemelas. Una de ellas está desahuciada y están en la ciudad en busca de médicos. El joven se enamora de la doble belleza de las gemelas y pronto Melania, la joven sana, comienza a visitar su alcoba todas las noches; sin embargo, durante el día, su comportamiento denota absoluta indiferencia. El narrador vive confundido y azorado hasta que la gemela que visita su cama se borra con dos dedos un pretendido lunar, el que la distingue de su hermana. Con este gesto, él se da cuenta de que no es la gemela sana, sino Paloma, la enferma, quien lo ha visitado siempre y se explica la indiferencia de Melania durante el día. Paloma muere poco tiempo después de esto, sin dar lugar a explicaciones. El joven termina por casarse con la hermana sana por decisión de ella, que, así, compartiendo su vida con él, parece absorber la vida de la muerta y haberse convertido en una síntesis de ambas. El relato, profundamente siniestro, juega con los espejos y las suplantaciones. También, al final, hace un guiño a una especie de melancólica necrofilia.

En las primeras líneas del relato, cuando Villoro nos describe la pensión, se detiene, precisamente, en el calendario con el cromo de Helguera que retrata los volcanes en su forma humana delante de su figura montañosa; el mismo calendario que en *Las batallas en el desierto*, de Pacheco, Carlos, el personaje principal, entrevé en la sala de la casa en la que solía vivir Mariana. Iztaccíhuatl, muerta pero hermosa, yace en los brazos de un amante Popocatepetl. El narrador detalla:

También me gustó la sala de televisión, aunque doña Consuelo hablaba con vergüenza de su viejo aparato de bulbos: cada vez que un avión pasaba sobre el edificio, la imagen se distorsionaba. Lo que me llamó la atención fue el calendario colgado en la pared: un emperador azteca sostenía a una india desmayada; el pintor había trazado con tal detalle el turgente cuerpo de la india que el desmayo tenía una fuerza sexual; al fondo los volcanes brillaban con una nieve tornasolada. (Villoro, J. 2011b: 149-150)

Si en la obra de José Emilio Pacheco este cromo simboliza el final trágico de Mariana y el amor mal logrado, a la vez que vincula el sentimiento del personaje con la

urbe, aquí cumple la misma función, sólo que, además, pronostica el siniestro amor por una muerta –Paloma- que empañara el resto de los días del narrador.

Y, sin embargo, el fuego, los volcanes y sus significados se dejan ver mucho más insistente y copiosamente en la novela *Materia dispuesta*. Quizás esto se deba a la filiación hondamente material de la obra, en el sentido que Bachelard emplea del término. La poética de esta narración se desprende de los elementos de una manera prodigiosa. Debemos recordar que la novela abarca la etapa de formación –desde el temblor de 1957 al de 1985- de Mauricio Guardiola, un personaje indudablemente identificado con la Ciudad de México, con los restos de su laguna, sus límites, su vida telúrica, y que –como la ciudad- no se decide a instalarse en ninguna categoría y se caracteriza por una constante falta de forma acabada. Hemos ya visto las profundas implicaciones del agua en su historia y en la configuración de su personalidad, de su carácter siempre híbrido.

El fuego, por otro lado, sostiene en esta novela vínculos constantes con la iniciación sexual. No podemos dejar escapar los fuertes lazos que han existido siempre entre este elemento y la pasión, la sexualidad, el acto amoroso. Bachelard es muy iluminador en este sentido: “El acto amoroso es la primera hipótesis científica sobre la reproducción objetiva de fuego. Prometeo es un amante vigoroso en lugar de un filósofo inteligente, y la venganza de los dioses es la venganza de un marido celoso” ²⁷. (Bachelard, 1964: 23-24) El fuego, producido por frotamiento, es siempre un fuego sexual.

El primer elemento erótico en la novela y quizás el más interesante es el vulcanizador del barrio, figura que, con su virilidad, fascina a Mauricio y a su amigo Pancho. Tenemos que recordar que Mauricio se mantiene siempre en un terreno heterogéneo. Sus primeras incursiones en la vida sexual son, como lo hemos visto en el capítulo anterior, casi todas homosexuales aunque él mismo nunca se defina como homosexual –ni como heterosexual- en ningún momento.

²⁷ Texto original: “The love act is the first scientific hypothesis about the objective reproduction of fire. Prometheus is a vigorous lover rather than an intelligent philosopher, and the vengeance of the gods is the vengeance of a jealous husband”. (La traducción es mía.)

El personaje del vulcanizador es descrito con un derroche de sensualidad y Mauricio Guardiola, en su fascinación, lo llama Vulcano. No podemos, de ninguna manera, imaginarnos que esto sea una coincidencia, ni mucho menos un simple juego de palabras. La escena de iniciación sexual de Pancho, la última en la que se verá a este hombre misterioso, es de una intensidad esclarecedora. Mauricio relata:

Un viernes en la tarde Pancho me acompañó a reparar la bicicleta. El vulcanizador se lavaba las manos con cuidado, en una lata grande que había contenido leche en polvo. Se volvió hacia nosotros y nos pidió que bajáramos la cortina de metal. En vez de encender el foco desnudo que pendía del techo, prendió la hornilla que le servía para cauterizar hules. El cuarto era muy pequeño, pero las sombras se alzaron como en una gruta infinita. En nuestras narices infantiles, afectas a los héroes entallados, el aire olió a carbones magníficos, a la oscura sustancia de los gigantes. Un calor saturado de fierros y acideces. Sin decir palabra, el vulcanizador se bajó el pantalón. Nos mostró el sexo, un sexo enorme y enrojecido de tanto acercarse a los fuegos. Pancho y yo nunca habíamos visto algo más hermoso. Aquella verga nos tenía hipnotizados. Sentí un vacío en el estómago, los labios me temblaban de pánico y fascinación, pero de nada sirvió tanto nerviosismo. Las manos gruesas acariciaron el pelo de Pancho y fue mi amigo quien posó sus labios impecables en el pene y lo chupó despacio, como si fuera un experto en la tarea. Se interrumpió un momento antes de que Vulcano eyaculara y el semen salió disparado a la pared, al auto deportivo que soportaba dos rubias desnudas. Aquel tiro de guerra nos fascinó pero Pancho no quiso regresar allí, o al menos no regresó en mi compañía. (Villoro, 1997: 29)

Vulcano o Hefesto, para los griegos, es el dios del fuego, de los metales y, por lo tanto, de la forja; es patrono de actividades como la escultura, la herrería y muchos tipos de manufactura auspiciada por el fuego. Muy probablemente, de haberlas habido, hubiera sido también patrón de las vulcanizadoras. Fue engendrado por Juno y Zeus, pero lo criaron en la profundidad del mar la nereida Tetis (madre de Aquiles) y la oceánide Eurínome, ya que, su madre lo arrojó de sí y del Olimpo al ver su fealdad. A dicha caída debió su característica cojera. Se le representa como un hombre entrado en años, fornido, aunque de andar irregular y de desagradable aspecto. A pesar de ello, Zeus le concedió casarse con Afrodita, quien le fue infiel con el dios de la guerra, Marte, en un episodio muy difundido y representado en la pintura. Hefesto, entre sus hazañas y episodios mitológicos, cuenta, de acuerdo con Homero en su *Ilíada*, con la forja de las armas con las que Aquiles venció a Héctor.

Villoro pone a esta deidad del fuego en el cuerpo de un vulcanizador contemporáneo porque intuye muy bien la equivalencia de su oficio con las antiguas artes que se valían de este elemento, es una manera de actualizar una figura antigua. A los artesanos de este tipo de oficios les corresponde una dignidad distinta, impregnada de sexualidad. El fenomenólogo francés recuerda a Paul Valéry para expresarla:

Así, "la eminente dignidad de las artes del fuego" se deriva del hecho de que sus productos llevan la marca más profundamente humana, la marca del amor primitivo. Son las obras de un padre. Las formas creadas por el fuego son modeladas más que cualquier otra, como Paul Valéry ha señalado muy bien, "con el fin de ser acariciadas". (Bachelard, 1964: 57)

El vulcanizador de Villoro es una proyección posmoderna del dios del fuego en su dimensión más erótica. Sin embargo, queda una última faceta del herrero –y, por extensión de este vulcanizador- por considerar: la del iniciador y maestro. Mircea Eliade habla de ella en su libro *Herreros y alquimistas*:

Así se explica en gran parte la función del herrero mítico africano en su calidad de Héroe Civilizador: ha sido encargado por Dios de perfeccionar la creación, de organizar el mundo y, además, de educar a los hombres; es decir, de revelarles la cultura. Importa, sobre todo subrayar el poder del herrero africano en las iniciaciones de la pubertad y las sociedades secretas: en un caso como en otro se trata de una revelación de misterios o, en otros términos, del conocimiento de realidades últimas. En este papel religioso del herrero se advierte una réplica de la misión del Héroe Civilizador del Herrero celeste: colabora en la "formación" espiritual de los jóvenes, es una especie de monitor, prolongación terrestre Primer Instructor descendido del cielo *in illo tempore*. (Eliade, 2011: 95)

A través de esta proyección se explica que sea este personaje quien inicie a ambos niños –aunque más físicamente a Pancho- en los misterios de la vida sexual. El vulcanizador de Villoro es una figura mítica de múltiples dimensiones. Esta sacralidad, sin embargo, se ve aparentemente atenuada al colocar a esta figura bajo el reflector irónico que caracteriza al escritor. Lo curioso es que, como en otras ocasiones en la literatura de este mexicano, la ironía no corroe la figura a la que ataca, sino que, alterándola levemente, le permite introducirse en la narración de una manera creíble.

Repasemos al personaje. Al notar la entrada de los chicos en su taller y tras pedirles que cerraran la cortina metálica, el vulcanizador no utiliza la luz eléctrica, sino la hornilla de cauterizar; es decir, se alumbra directamente con el fuego, como si conjurara la presencia de este elemento. En ese instante, "las sombras se alzaron como en una gruta infinita". Evocando una gruta profunda y sin fin –mítica, eterna-, Villoro convierte a través de la aparición del fuego al taller del vulcanizador en la fragua de Vulcano. De acuerdo con la *Ilíada*, la forja de Hefesto estaba en el monte Olimpo; sin embargo, la tradición la localiza en el centro volcánico de la isla egea de Lemnos. Este dios era identificado por los griegos con los dioses-volcanes de la Italia meridional, Adranos y Vulcano. Esta idea evolucionó resituándola en Lipari, cerca de Sicilia, donde los colonizadores griegos terminarían por ubicarla en el volcán Etna. De cualquier

manera y sea cual sea el partido que tomemos, es imposible negar la asociación volcánica; la fragua invoca el corazón de un volcán. Pero hay que volver a la escena de la novela. Mauricio nos dice que, en el momento en el que el vulcanizador encendió la hornilla, ante sus narices infantiles “El aire olió a carbones magníficos” y equipara este material a “la oscura sustancia de los gigantes”. El sexo del vulcanizador guarda las características de la piel que se ha expuesto mucho al fuego y parece, un poco por contacto y por metonimia, que absorbiera sus características. En ese instante, en el que el vulcanizador se expone ante los chicos en toda su grandeza, es un dios y de él proviene la iniciación sexual en Pancho de manera física y contemplativa en Mauricio.

El fuego que posee el vulcanizador creado por Villoro es un fuego interno, aunque se materialice. La figura de este hombre encarna a un tipo de fuego con tremendo poder. Acerca de él, Bachelard nos dice:

Este fuego interior y masculino, objeto de la meditación del hombre solitario, se considera naturalmente el fuego más potente. En particular, es el fuego que puede "abrir los cuerpos". Un autor anónimo que escribió a principios del siglo XVIII presenta muy claramente el valor que se da al fuego que está confinado dentro de la materia. "El arte, en la imitación de la naturaleza, abre un cuerpo por medio del fuego, pero utiliza un fuego mucho más fuerte que el Fuego que se produce por el arder de las llamas confinadas." El Superfuego prefigura el superhombre. Por el contrario, el superhombre, en su forma irracional, concebido con el fin de reclamar un poder exclusivamente subjetivo, es poco más que un Superfuego.

Esta "apertura" de los cuerpos, la posesión de los cuerpos desde adentro, esta posesión total es, a veces, un acto sexual evidente. Se lleva a cabo, como algunos alquimistas afirman, con la Vara de Fuego. (Bachelard, 1964: 53)

Si bien, el fuego del vulcanizador abre literalmente el cuerpo de Pancho y lo inicia en el erotismo y en la vida sexual; también, de alguna manera, abre la imaginación de Mauricio, la seduce y la magnetiza como si encendiera la hoguera dentro del muchacho, una hoguera que puede ser alimentada con otras imágenes pero que siempre le deberá su origen.

Me interesa subrayar de qué forma Hefesto, una divinidad marcada por los defectos físicos, pero aun así viril y vigorosa, concuerda con la visión del erotismo de Juan Villoro. Hemos ya analizado cómo las mujeres de su obra –un objeto de deseo más frecuente- siempre son poseedoras de un defecto o una debilidad física que, en lugar de atenuarla, remarca la presencia del cuerpo y su rotunda realidad terrena. En esta novela, este dios *kitsch* del fuego y los volcanes, con su apariencia de cómic y su torso desnudo, es también el dios del erotismo. Su figura y la sombra de los volcanes acompañan toda

la visión erótica de Mauricio en sus comienzos. En palabras de Sarissa Carneiro, Su despertar sexual está marcado por la figura del vulcanizador, “su recubrimiento de carbón, su aspecto fabuloso, escapado de un comic, de los planetas donde los guerreros usaban mallas” (Carneiro, 2011: 299)

Pero, ¿en algún momento la figura del vulcanizador se une literalmente a la de los volcanes del valle de México o su asociación es siempre una lejana sugerencia? Una escena familiar señala claramente la relación y amplía el significado de los volcanes en *Materia dispuesta*. Mauricio hace un recuento de este momento:

Mi padre nos mostró un par de láminas del “célebre paisajista” José María Velasco que ilustraban la metamorfosis del ajolote en salamandra. Ante los platos con migajas, luchaba por “subirnos de nivel”. Mi colección de obsidianas recibió el nombre de “Lapidario” y tuve que oír que en el libro 36 de su *Historia natural* Plinio el viejo informaba que el cristal negro debía su nombre a su similitud con una piedra descubierta por Obsidio en Etiopía. Ningún otro mineral tenía una edad tan fácil de calcular: la obsidiana era un *cronómetro absoluto*, su “línea de humedad” permitía leer el tiempo. Yo no quería saber tanto, pero mi padre continuaba con que Plinio murió ahogado por las cenizas del Vesubio, mamá desviaba la vista ante la mención de un volcán y yo pensaba en la lanza al rojo vivo del vulcanizador. (Villoro, 1997: 44)

En esta escena, atestiguamos nuevamente el profundo deseo del padre de Mauricio de construir una mexicanidad, de encarnarla. El pintor José María Velasco, famoso por sus paisajes volcánicos de aire transparente del valle de México –y un poco menos por sus investigaciones acerca de los ajolotes-, forma parte de la iconografía oficial de la construcción del nacionalismo. Jesús Guardiola le muestra estas láminas a su familia al tiempo que los instruye sobre la obsidiana, cristal volcánico que abunda en las inmediaciones de la ciudad de México, y le otorga a ésta el título de “cronómetro absoluto”, relacionando así, al fuego eterno de las piedras con el tiempo. Por otro lado, la madre de Mauricio desvía la vista cuando se toca el tema de los volcanes porque a ellos les atribuye los temblores que cambiaron su vida y la exiliaron de la colonia Roma hacia la periferia de la ciudad; Mauricio, ante la evocación de éstos, no puede evitar pensar en el sexo del vulcanizador, que describe al “al rojo vivo”, marcándolo una vez más por el signo del fuego.

Es el punto de vista de Mauricio el que se liga más intensamente con el sentido profundo de la novela: la lava, incluso en la forma fría de obsidiana, simboliza la pasión. Si Vulcano, el dios del fuego, reina sobre el erotismo, todo lo que se desprende de él está vinculado. Un símbolo más lo prueba: Mauricio, intentando generar lazos con su padre, antes de que se vaya de casa, le regala a éste la obsidiana de su colección –

una punta de cuchillo azteca- que el arquitecto Guardiola halagó en su discurso sobre las piedras y los volcanes. La descubre después tallada en forma de corazón en casa de Rita, su amante. El niño comenta: “Con su gusto por las suplantaciones, transformó el arma en el órgano que debía extirpar. Pero entonces sólo me importó que regalara mi regalo.” (Villoro, 1997: 80)

El padre da a la flecha, ese trozo de lava puntiagudo e hiriente, la forma de un corazón, el órgano que probablemente estaba destinada a extirpar en tiempos prehispánicos. Domestica un objeto mortífero dándole una forma orgánica que, sin embargo, con los años, ha adquirido una tonalidad cursi. Además de hacer alusión a los diversos matices del amor, el letal, el sufriente –incluso el sufrimiento desprendido del amor filial, ya que el pequeño Mauricio vive la traición en ese trozo de piedra-, el finalmente reducido al cliché, este trozo de roca continúa subrayando su vínculo con lo volcánico.

Pero volvamos al vulcanizador. Si bien este hombre nunca más se encuentra con Mauricio, el niño queda profundamente marcado primero por su presencia y, poco tiempo después, por su falta. Villoro nos da a entender que algún adulto con poder, quizá los padres de Pancho, se enteró de las actividades que ocurrían tras la cortina de metal del vulcanizador y lo exilió, entonces, del barrio:

Un lunes la cortina de Vulcano permaneció cerrada. El miércoles escuché los rumores: lo habían expulsado, nadie decía cómo ni por qué, pero las miradas me recordaron el desprecio con el que el padre de Pancho habló de la Zona de Jesús. Alguien, poderoso y lejano, dio la orden. Los fierros fueron sacados de noche, tal vez para evitar la defensa de sus idólatras. El vulcanizador se convirtió al fin en un héroe castigado, en un mártir semejante a los que acababa de descubrir en la papelería. (Villoro, 1997: 73)

Es importante señalar que, en este caso como en muchos otros, la iniciación sexual –y, por lo tanto, el crecimiento- está precedida de la violación de la prohibición paterna. Pancho y Mauricio saben que trasgreden una serie de normas sociales al acercarse de esa manera al vulcanizador, normas que regulan el comportamiento de los chicos de su edad y de las relaciones entre los sexos. No es la primera vez que la desobediencia que lleva al descubrimiento se viste del simbolismo del fuego y su posesión. Quien se vuelve dueño de la llama ha debido arrebatarla. En palabras de Bachelard:

Ésta, entonces, es la verdadera base del respeto que mostramos ante la llama: si el niño acerca la mano al fuego, el padre le pega con una regla en los nudillos. Así, el

fuego puede atacar sin tener que quemar. Ya sea que este fuego encarne en calor o llama, que se trate de una lámpara o de una estufa, la vigilancia parental será la misma. En consecuencia, el fuego es inicialmente el objeto de una prohibición general; de ahí esta conclusión: la prohibición social es nuestro primer conocimiento general del fuego. Lo primero que aprendemos del fuego es que no debemos tocarlo. [...] Como resultado, dado que las prohibiciones son principalmente restricciones sociales, el problema de obtener un conocimiento personal del fuego es una cuestión de desobediencia hábil. (Bachelard, 1964: 11)

El sexo parece estar custodiado por las mismas restricciones firmes que el fuego. El derecho a manipular las llamas se arrebató de la misma manera que se toma posesión del propio cuerpo en la adultez. Ambas son acciones prometéticas. El erotismo tiene siempre una carga de trasgresión que forma parte de su misterio.

Como San Lorenzo en *El disparo de argón*, Vulcano es en *Materia dispuesta* una figura mitológico religiosa ligada con el fuego que, de alguna manera, ha sido vinculada con otros aspectos del arder humano y con el espacio de la urbe. Villoro tiene una fascinación constante por estos entes hieráticos y masculinos que se debe a un paralelo que establece entre estos seres viriles, atormentados, con los héroes de los cómics de superhéroes y, a su vez, deriva de la dimensión erótica y un tanto sado-masoquista de estos últimos, obviada por el lector común. Apropiándose de ellos, de algún modo, el escritor genera una especie de mitología pop todavía poseedora de los atributos de los seres que transforma, pero trastocada. La remembranza de Vulcano tras su desaparición demuestra diáfananamente este aspecto:

La expulsión de Vulcano, su ultraje final, completó su figura de leyenda. Me detuve ante su local como si mirara un secreto incendiado. El repudio que inspiraba en los demás le otorgó un curioso espesor. Se hablaba de él con un odio rutinario. Lo amé, no como se ama al débil, sino al que sabe soportar las heridas que merece. Su fuerza se alimentaba del desprecio que sobrellevaba como un segundo hollín. (Villoro, 1997: 74)

No es difícil saltar de la figura de Vulcano a la de un santo martirizado, como podemos observar en la cita. Tras la ausencia del vulcanizador, Mauricio se aficiona a las estampas de los santos torturados, pues en ellas encuentra el mismo atractivo viril, forzado y masoquista que descubriera en el hombre del taller. Su favorito es San Andrés y sobre él interroga a un cura amigo de la familia que va a comer a su casa:

-¿Qué milagros hizo?

-Milagros sin número. En Niza liberó a la ciudad de siete perros que encarnaban el espíritu de Satanás; en Tesalónica salvó a un converso de una casa en llamas (sus padres lo habían dejado ahí para morir). Escogió la cruz en equis para que su suplicio no rivalizara con el de Jesús. Todas las voces de “cruz”, “cross”, “kreuz”, “crux” provienen

de *ak ur os*, “luz del Gran Fuego”. Andrés ardió pero no quiso que su luz opacara a la de nuestro Señor.

Me cautivaron los siete perros del diablo, el hijo lanzado a las llamas por sus padres, la voluntad de Andrés de encontrar un fuego cruzado, digno del mejor Vulcano. (Villoro, 1997: 135)

En una asombrosa vuelta de tuerca, San Andrés, que ardió como San Lorenzo, aunque de una manera metafórica, se convierte en una advocación de Vulcano. El erotismo vuelve a ser simbolizado por el fuego y absorbido por la presencia del volcán. Estos héroes elegidos por Villoro, bien podrían ser clasificados dentro del complejo de Empédocles, detallado por Bachelard en su *Psicoanálisis del fuego*:

Mientras Hyperión elige una vida que está más íntimamente mezclada con la de la naturaleza, Empédocles escoge una muerte que lo fusiona con el elemento puro del volcán. [...] Empédocles es un Hyperión que ha eliminado los elementos wertherianos –como el mórbido sentimentalismo–, que, a través de su propio sacrificio, consagra su fuerza y no confiesa su debilidad; es “el hombre de la experiencia madura, el héroe mítico de la antigüedad, sabio y seguro de sí mismo, para quien la muerte voluntaria es un acto de fe y demuestra el fuerza de su sabiduría. La muerte en las llamas es la menos solitaria de las muertes. Es realmente una muerte cósmica en la que todo el universo se reduce a la nada junto con el pensador. La pira funeraria lo acompaña en su muerte. (Bachelard, 1964: 19)²⁸

Así, tanto el Vulcano de Villoro en su arder metafórico como San Andrés y San Lorenzo, son poseedores de la muerte más digna y enaltecedora: la muerte de los fuertes, la muerte que es la cúspide de la vida. Es importante señalar en este punto que la cumbre del éxtasis en el fuego es una figura mística bastante recurrida en la tradición hispana. Baste recordar el poema “Llama de amor viva” de San Juan de la Cruz. El martirio por el fuego, el arder hasta la muerte, puede fácilmente confundirse con el éxtasis erótico. Es una figura en la que amor, muerte y vida extremos conviven en el mismo destello. Al respecto, Gaston Bachelard nos dice:

28 While Hyperion chooses a life which is mingled more intimately with that of Nature, Empedocles chooses a death which fuses him with the pure element of the Volcano. [...] Empedocles is a Hyperion who has eliminated the elements of Werther-like morbid sentimentality, who, by his own sacrifice, consecrates his strength and do not confess his weakness; he is “the man of ripe experience, the mythical hero of antiquity, wise and sure of himself, for whom voluntary death is an act of faith proving the force of his wisdom. Death in the flame is the least lonely of deaths. It is truly a cosmic death in which a whole universe is reduced to nothingness along with the thinker. The funeral pyre accompanies him in his passing.

El amor, la muerte y el fuego se unen en el mismo momento. A través de su sacrificio en el corazón de las llamas, la mosca de mayo nos da una lección de eternidad. Esta muerte total, que no deja huella es la garantía de que toda nuestra persona ha partido hacia el más allá. Perderlo todo para ganarlo todo. La lección del fuego es clara: "Después de haber ganado todo con habilidad, a través del amor o a de la violencia se debe renunciar a todo, tienes que aniquilarte a ti mismo" (D'Annunzio, *Contemplación de la Mort*) (Bachelard, 1964: 18)²⁹

La contemplación de la iniciación sexual de Pancho y los fantasmas de Vulcano y San Andrés son el panorama que deja la puerta abierta para la iniciación sexual real de Mauricio que, ya desde antes profundamente ligada con el fuego, no puede tener otro escenario que el de un auténtico volcán. Parece que todas las alusiones al fuego y la presencia un tanto subrepticia pero constante de los volcanes fueran premoniciones de una iniciación sexual intensamente real y, por lo tanto, algo desilusionante. El narrador, despedido de sí mismo gracias al inevitable crecimiento, nos relata en tercera persona:

Le asombró la tranquilidad con que subió al coche en Insurgentes. El Uroboros se había detenido junto a él, un modelo del año. El conductor era un futbolista retirado, calvo, pero todavía fuerte. Sin mayor preámbulo, sugirió que fueran "a picar". Mauricio asintió, respirando el agradable olor del coche último modelo. Le divirtió destruir, de una vez por todas, la visión del fútbol como ejercicio moral de los maristas; subieron a las faldas del Ajusco, tomaron un camino de terracería y se estacionaron en el bosque. El hombre sacó un frasco de vaselina de la cajuela de guantes y besó a Mauricio. A partir de ese momento supo que el encuentro no estaría a la altura de los sacrificios imaginados durante tantos años, las deliciosas torturas carnales que inspiraba el cuerpo de San Andrés. Con asombro, se concentró en la caprichosa precisión de sus reacciones: le molestó el aliento que olía más a ceniza que a tabaco y le gustó el olor de los genitales que lamió con delectación. Sintió menos dolor y menos placer de lo esperado. Al cabo de un rato todo perdió interés. [...] Volvieron a la ciudad. (Villoro, 1997: 175-176)

El Ajusco es el escenario de la final venida al mundo del cuerpo de Mauricio. El momento es, a todas luces, mediocre y, por eso, como el resto de la vida del personaje, adquiere dimensiones profundamente humanas. Contrasta con el descarnado realismo, con los dejos de ironía, la sutil presencia del volcán. El chico y el futbolista –su iniciador que, lejos de ser un héroe, es un personaje venido a menos– se encuentran en una de las montañas de la urbe, pero fuera de la urbe. El sitio es una heterotopía ritual, como la del viaje de bodas, en la que la iniciación sexual se aleja de la comunidad de

29 Love, death and fire are united at the same moment. Through its sacrifice in the heart of the flames, the mayfly gives us a lesson of eternity. This total death which leaves no trace is the guarantee that our whole person has departed for the beyond. To lose everything in order to gain everything. The lesson taught by fire is clear: "After having gained all through skill, through love or through violence you must give up all, you must annihilate yourself" (D'Annunzio, *Contemplation de la Mort*)

origen. Sin embargo; el Ajusco es parte de la ciudad sin serlo: *otra* parte. La iniciación sexual ocurre en un fragmento de la urbe que lo es a medio camino y que está relacionado con la pasión, que tiene el sello del fuego.

Por último, analizaré la presencia del fuego en la novela *El Testigo* de Juan Villoro. La novela tiene como personaje principal a Julio Valdivieso, un profesor universitario emigrado a Europa, concretamente establecido en París, que vuelve a México, su país de origen, después de una ausencia de 20 años. Julio se encuentra con que el PRI –partido político emanado de la Revolución mexicana y que conservó el poder durante más de 70 años en lo que algunos llaman “la dictadura perfecta”- ha perdido al fin las elecciones. Este peculiar periodo de transición llama su atención y coincide con su año sabático, así que, empujado por Paola, su esposa italiana, y uno de sus colegas en la universidad de Nanterre, se dispone a volver a sus orígenes. El presente con el que se encuentra es muy distinto del que dejara; sin embargo, las situaciones que lo rodean, los rastros de su pasado, se convertirán en una oportunidad para indagar en sí mismo y- muy en el estilo de Juan Villoro- en la realidad del país. En una trama que se devela compleja y de un entramado preciso, suceden los encuentros y se reavivan los desencuentros que dan cuenta de un amor perdido, de un destino echado al aire, y ahondan en la guerra cristera –en la que participara la familia del protagonista- y en la leyenda viva del poeta Ramón López Velarde, el primer poeta moderno de México –de quien Valdivieso busca desesperadamente un dato, un texto inédito, que le dé luz a su carrera de académico y cuyos textos iluminan la realidad pasada y presente.

Esta novela, ganadora del premio Herralde, teje entre sus páginas numerosas dimensiones de la realidad mexicana: la poesía, el narcotráfico, la “televisación” del patrimonio y la cultura del país, la política, una historia no oficial que no se resigna a morir sin ser hablada, el discurso moribundo del partido que nos regaló “la identidad nacional”. Pero, sobre todo, revisa la vida y el ser de Julio Valdivieso, el amor frustrado por su prima Nieves que le cambió el destino, que lo envió a Europa en la soledad, los fondos de su identidad verdadera.

La trama de la obra transcurre entre el semi desierto zacatecano, en la casa que Julio Valdivieso habitó en el transcurso de su infancia y primera adolescencia, donde se enamorara de su prima Nieves, y el Distrito Federal, ciudad a la que se dirigió su familia en años posteriores y que vio el desarrollo de sus estudios universitarios, así como la

intensificación de una pasión que el entorno juzgaba incestuosa y, por lo tanto, reprobable. La urbe esta vez tiene menos presencia que en otras obras de este autor; sin embargo, no por ello deja de brillar en momentos muy significativos. Uno de ellos tiene que ver con el ritual del Fuego Nuevo de los mexicas y recupera para la historia de Julio Valdivieso su significado.

El joven está por graduarse de la carrera de letras en la UAM (Universidad Autónoma Metropolitana), campus Iztapalapa. Ha planeado continuar sus estudios en el extranjero y llevarse a Nieves con él para poder vivir libremente; sin embargo, la factura de la tesis de licenciatura –práctica necesaria en México- le impide irse de una vez. El azar lo lleva a entrar en posesión de la tesis que un uruguayo escribió sobre su mismo tema. Al hacerse del ejemplar depositado en la universidad, sabe que es extremadamente difícil que lo descubran si la plagia ya que el autor, además, está muerto; sin embargo, los escrúpulos lo corroen. Villoro nos relata el momento de su reflexión y lo encuadra, precisamente, en Iztapalapa, una de las zonas más marginadas, pobres, y llenas de delincuencia de la Ciudad de México:

En los dos peseros y el microbús que lo llevaban a la UAM-Iztapalapa sus ideas no cobraban otra forma que la divagación sobre el futuro. En la curva del Cerro de la Estrella veía tendajones con objetos para baños –una larga hilera de excusados y lavabos donde los perros callejeros se refugiaban de las tolvánas-; nada podía ser lógico en esa región donde los artículos de baño se exponían junto a la avenida, como si se compraran por una repentina inspiración de los automovilistas. En un terreno tan accidentado casi nada podía ser delito. La universidad estaba rodeada por la cárcel de mujeres, un vasto tiradero de basura y un convento perdido. Iztapalapa conformaba una periferia extrema, un suburbio libre y asociado que se sometía a otras leyes, todas modificables.

En el Cerro de la Estrella los aztecas encendían el *fuego nuevo* cuando comprobaban que se acababa el año sin que se acabara el mundo. Un sitio castigado y duro que fomentaba ritos de supervivencia. Pionero de esta tierra baldía, entre mujeres presas, basura y monjas vicentinas, Julio podía forjarse una ley a su medida. Este impulso de *far west* encontró condensación y fuerza decisiva en una imagen desoladora. Julio [...] se detuvo [...] para ver a un perro de pelambre de color cerveza. Su lengua morada lamía las costras y las llagas que le moteaban el cuerpo; sus ojos, de una depresión sin fondo, aguardaban que alguien tuviera la misericordia de sacrificarlo.

El cielo se cubría de humo negro, procedente de las quemadas de los basureros. Julio se propuso no olvidar ese momento. (Villoro, 2007c: 70)

El espacio en Iztapalapa es ilógico, desarticulado, un paisaje de una miseria surrealista. Los perros salvajes y famélicos se defienden de las tolvánas –los torbellinos de polvo que denotan la ausencia de la laguna en la Ciudad de México- entre artículos de baño apilados y basura. Para Julio, un terreno así parecía no tener ley, nada

podía ser ilícito. En su salvaje fealdad y carencia, Iztapalapa conserva de una manera retorcida algo de su sacralidad. Villoro la llama “periferia extrema”. Es, como Terminal Progreso o el Ajusco en *Materia dispuesta*, un pedazo de la ciudad que, al excluirse de su dinámica, realmente la representa. Y divagar sobre el futuro tiene sentido ahí. Pues, como recuerda el personaje, en esta zona encendían los aztecas el fuego nuevo cuando comprobaban que su temor –casi una paranoia- de que acabara el mundo no había sido verificado.

En ese momento, el perro que se le aparece a Julio es la encarnación de la miseria cruda de la Ciudad de México y el humo gris de la quema de los basureros se vuelve una reminiscencia irónica de los fuegos renovados. Ambos son definitivos. Julio decide guardar ese momento para siempre como una especie de agravio que le otorga derechos y toma una decisión:

Durante cuatro años había visto lavabos en esos puestos absurdos del camino a Iztapalapa, estaba en un territorio ajeno a la razón, tenía derechos de azteca, haría arder su fuego nuevo. (Villoro, 2007c: 72)

Valdivieso decide plagiar la tesis e irse con Nieves. Si bien sus planes se frustran gracias a un malentendido que descubre después, y termina yéndose solo a Europa pensando que Nieves lo ha abandonado, este momento, en verdad cambia el rumbo de su historia. Es un auténtico fuego nuevo, la renovación del personaje, la aparición de su valentía y la toma de posesión de su destino, aunque el acto en sí sea reprobable y vaya a perseguirlo como un fantasma, primero y, después, como la prueba de su fracaso y el motivo de chantajes. Así, en ese paraje que muy oblicuamente recuerda a la renovación del fuego de la vida, toma rumbo una historia. Gastón Bachelard relaciona este tipo de impulsos ligados al fuego con la pulsión de la incineración:

Así, una ensoñación junto a la chimenea, cuando la llama tuerce las ramas frágiles de abedul, es suficiente para provocar el volcán y la pira funeraria. El poco de paja que se va volando con el humo es suficiente para instar al encuentro de nuestro destino. (Bachelard, 1964: 18)³⁰

Pero, ¿en qué consistía la ceremonia de Fuego Nuevo que Julio Valdivieso se apropia de una manera inédita? Se trata de un rito presente en todos los pueblos de

³⁰ Thus a reverie by the fireside, when the flame twists the frail birch branches, is sufficient to evoke the volcano and the funeral pyre. The bit of straw which flies away with smoke is sufficient to urge us forward to meet our destiny.

Mesoamérica que se realizaba todos los años, pero con especial énfasis cada 4, 13 y sobre todo cada vez que se cumplía el ciclo calendárico de 52 años de estos pueblos, según testimonian los códices *Borgia*, *Vindobonensis*, *Laud* y *Nuttall*.

Los mexicas llamaban *xiuhmolpilli* (atadura de años), al ciclo que se cumplía cada 52 años y marcaba la coincidencia en el inicio de los calendarios *xiuhpohualli* y *tonalpohualli*. En este momento podría ocurrir el desastre que terminaría con la era del Quinto Sol: que el mundo fuera destruido por terremotos. En el atardecer del último día de cada siglo, cuando se creía que el sol desaparecería para siempre, se apagaban todos los fuegos y el pueblo se reunía al pie del templo desde el que los sacerdotes escudriñaban el cielo y se realizaban sacrificios. Si el mundo no se destruía, se encendía el Fuego Nuevo.

El Cerro de la Estrella, en Iztapalapa es el escenario de estos rituales. En nuestros días, las ceremonias que se llevaban a cabo en este apartado sitio han mutado, como ha mutado la ciudad que lo absorbió y lo convirtió en un área cuajada de miseria urbana. De acuerdo con una crónica de Fabrizio Mejía Madrid, fue una epidemia de cólera morbus en 1833, que terminó con un tercio de la población de la zona, la que impulsó el sincretismo que hoy en día domina los rituales de Iztapalapa. Al terminar el azote de la enfermedad, los vecinos habrían salido en procesión a representar la crucifixión

de un Jesucristo que nunca resucita: un hombre fue colgado de una cruz, recitó algunas líneas ajenas a la Biblia y actuó como si se muriera. La procesión, que en apariencia era una teatralización pública, masiva, y sin intervención de la iglesia, se hizo desde entonces un rito anual que abarca cuatro kilómetros de escenarios urbanos, la intervención de miles de ‘actores’ que se preparan durante los seis meses anteriores, y la asistencia de tres a cinco millones de espectadores. (Mejía, 2002)

A ese evento anual y multitudinario –pues, como decía Carlos Monsiváis, si algo jamás falta en la Ciudad de México es público- ahora se le conoce como “La Pasión de Iztapalapa”. Mejía Madrid, con su agudeza, capta de maravilla el espíritu popular y contradictorio que ha adquirido este rito que comienza el Domingo de Ramos y termina el Sábado Santo. El cronista anota que

a pesar de que la historia es muy similar a la de Jesucristo, el hecho de que el Gólgota sea el Cerro de la Estrella de Iztapalapa, donde los antiguos mexicas encendían el Fuego Nuevo de la renovación, la transforma en una escenificación de algo que es innumerable aún para los vecinos que la organizan año con año. Y es que “La Pasión” es sobre todo el recorrido del “actor” elegido por su conducta intachable –no habría manera de diferenciar a Cristo de su representación en la vida real, pues se le exige, además de ser

originario de Iztapalapa, ser célibe— con una cruz que pesa casi cien kilos a sus espaldas. Son los miles de penitentes que le siguen entre latigazos que laceran sus espaldas, espinas que sangran su cabeza, y rodillas que ceden con los primeros kilómetros, al lado de música, cohetones, venta de comida y alcohol. El sentido es, sin duda, la mortificación de miles que presenciarán la muerte de un crucificado junto con otros millones que la celebran con sus familias hasta el momento en que, viendo pasar al que carga la cruz, se inclinan ante él y lloran. Hay más ambigüedades: últimamente los policías que cuidan que el acto se desenvuelva en relativa calma, se disfrazan de centuriones romanos y, cuando el hombre-Cristo grita en un micrófono su condena a los mercaderes, los puestos de comida y *souvenirs* cesan por un instante su actividad. Es una representación de la representación donde no existen límites entre los papeles de “actores” y espectadores, donde el teatro y ritual se confunden con la fiesta. Una vez dentro de Iztapalapa el escenario es el mundo que tu vista abarca y te incluye, como a un cautivo, en sus reglas. (Mejía, 2002)

Es curioso que el cronista considere, como Villoro en su narración, que Iztapalapa funciona con unas reglas propias que atrapan a quienes entran en su territorio. “La pasión de Iztapalapa” —que no la de Cristo— es una representación heredera de las de la ciudad barroca, en la que prácticamente todos los habitantes eran incluidos y encontraban un papel que representar. Las puestas en escena religiosas forman parte de una tradición ininterrumpida que ha contagiado su fervor y su poder de convocatoria a otros géneros de representaciones.

Muchas de las representaciones barrocas son hijas del sincretismo. Los frailes franciscanos, en su intento por evangelizar a los indios, convertían sus rituales originarios al lenguaje del catolicismo. Por eso resulta fácil rastrear a las deidades indígenas detrás de las figuras católicas, como la propia Virgen de Guadalupe, que esconde a Tonantzin-Cihuacóatl, la diosa de la tierra y de la laguna, y es adorada en su mismo santuario, el monte del Tepeyac. ¿Es ese el caso del Fuego Nuevo y de “La pasión de Iztapalapa”, nacida muchos años después que la mayor parte de los sincretismos religiosos? Fabrizio Mejía da cuenta de la mezcla:

Pero, ¿quién es el hombre que termina muerto, actuando su muerte, y que jamás resucita? La epidemia del siglo XIX hizo resurgir a un cautivo que, por sus atributos de pureza, belleza, y valentía, era escogido para representar a un dios, Tezcatlipoca. El dios debía morir para equilibrar de nuevo al mundo y era seguido, según Fray Bartolomé de las Casas, por jóvenes que se inflingían daño con espinas de maguey. La muerte del dios significaba, en la ciudad de México, la posibilidad de devolver la vida de plantas y animales, pues en un principio los dioses se habían inmolado para dar origen a la tierra y al hombre: el participante en este ritual de renovación, no sólo re-equilibraba la vida, sino que salvaba a los propios dioses, matándoles en una fecha precisa que coincidía con la Semana Santa católica. Jesucristo coincidió con el dios del Fuego Nuevo en Iztapalapa y quizás sea por ello que en la ciudad de México no existe más representación de Dios —no hay “Espíritu Santo” como paloma ni un Dios anciano paternal— que la de un joven humilde que acude a la representación de su propia muerte. (Mejía, 2002)

La encarnación de la representación de Tezcatlipoca en la figura del Cristo de Iztapalapa explica la importancia de la selección del actor que representa el papel: el joven no está únicamente representando a Cristo, sino al dios prehispánico y siguiendo su propio camino de sacrificio (a él le hubieran arrancado el corazón en el otro rito) para posibilitar la renovación del fuego.

En este sentido, Julio, el personaje de Villoro, al decidir el cambio de su rumbo sobre el mismo cerro en el que ocurre esta representación, renunciando a su integridad y arriesgándose para iniciar una nueva vida, tiene una reminiscencia del joven que se ha ofrecido en sacrificio incesantemente en el mismo punto geográfico, revestido de ceremonias mexicas o cristianas.

3.6 Fabrizio Mejía: el exilio en el volcán, el incendio amoroso y la urbe a punto de explotar

Retomemos *Hombre al agua*, la obra en torno a la cual nos hemos ido revolviendo más consistentemente al considerar la producción literaria de Fabrizio Mejía con el tema de la Ciudad de México. En el apartado anterior nos concentramos de manera particular en el capítulo cuyos hechos y consideraciones tienen como motivo central el agua y la ciudad –debemos recordar que la novela está dividida en cuatro capítulos y que cada uno está dedicado a un elemento y a su relación con la urbe y con la historia de Pablo Urbina, el personaje principal, profundamente identificado con la Ciudad de México.

El capítulo “Diciembre, 2000 (el fuego)”, nos remite, entonces, a un tiempo posterior a la narrativa acuática. El capítulo del agua nos narra, mayormente, la historia de amor y desencuentro entre Urbina y Luisa, la manera en que se conocen debajo de la lluvia, la continua asociación entre la chica y la laguna perdida del valle, entre ella misma y la diosa plañidera del agua mexicana que ha perdido a sus hijos cuando ésta tiene un aborto; hace un recuento de la tormenta y las nubes grises de su abandono.

El capítulo del fuego es más eminentemente solitario y masculino. Transcurre tiempo después de esta separación, pero aún sin que Urbina la supere. Habla de su infierno personal y de su inestable enraizamiento en la urbe y en el mundo.

De lo primero que nos enteramos es que, sobrepasado por su modo de vida eminentemente chilango, según el cual Pablo Urbina lleva una existencia sin trabajo y

sin metas y viviendo de lo que su astucia logra conseguirle en una ciudad hostil pero amada a la que se aferra con todas sus fuerzas, el personaje se ve obligado a salir de la ciudad para conseguir el sustento.

Lo curioso es que sale de la urbe, pero se queda en ella. Fabrizio Mejía exilia a su personaje en las faldas del Popocatepetl, en el pueblo de Ozolco, donde habría sido contratado como maestro alfabetizador de una población a todas luces marginada. Urbina sigue habitando el horizonte de la ciudad, el primer sitio desde donde Cortés la observara. Se ha ido, pero no del todo. Como Mauricio Guardiola en *Materia dispuesta* de Juan Villoro, sale de la ciudad hacia el volcán para irse de la ciudad oficial, pero para habitar su reverso, su *otredad*.

Cuando comienza la narración, el exilio ha terminado. Urbina nos narra la visión de la ciudad desde su camino de vuelta:

Voy regresando a la ciudad. Lo primero que me anima son los millones de luces que la convierten en una sesión de juegos pirotécnicos que dura toda la noche. La ciudad a la que regreso es una bengala estallando, aunque, en general, sea un lugar mal iluminado. (Mejía, 2005: 133)

El personaje ha estado exiliado en un volcán y vuelve a una urbe de fuego, a una “bengala estallando” con sus luces nocturnas. Cualquiera que haya apreciado la extensión de la Ciudad de México desde una vista aérea sabe a lo que se refiere el autor. El paisaje nocturno es el de un gigantesco incendio, el de una bengala inmensa. Y, sin embargo, es cierto también que, en general, las calles de la urbe sufren de mala iluminación nocturna. La Ciudad de México es una urbe llena de paradojas.

De cualquier forma, esta manera de referirse a la urbe como un cuerpo que arde y destella luz conecta a Mejía Madrid con José Emilio Pacheco y con Juan Villoro, cuando el primero se imagina la ciudad como una continua combustión del aceite y el segundo la equipara a la parrilla de San Lorenzo. El fuego, en estos tres casos, denota una acción constante, la presencia de la vida, de su calor y de su dinamismo. La cumbre de la llama es la cumbre del ser. En la urbe todo pasa, en ella se tejen las historias y la vida. Urbina ama retornar a ese caos flamígero que se vio obligado a dejar gracias a sus fracasos.

El personaje de Mejía Madrid declara haber estado en el infierno. Ésta, sin lugar a dudas, es una pista muy clara del significado de su exilio volcánico. Se trata, aunque

el descenso sea sólo metafórico, de un *descensus ad inferos*, la aventura de ultratumba por la que deben pasar los héroes antes de volverse poseedores de su propio destino.

Sin embargo, no todos los infiernos transcurridos cerca de un volcán, o en las faldas del Popocatepetl, para ser precisos, tienen desenlaces heroicos. Urbina declara en su narración “Estuve un año bajo el volcán.” (Mejía, 2005: 134). Al leer esto, el lector no puede sino asociar la experiencia de este personaje con la novela *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, en la que se narra el último día de vida —el 2 de noviembre de 1938, un Día de Muertos— del cónsul británico Geoffrey Firmin, sumido en la vorágine del desamor y el alcohol. Las descripciones que Lowry hace del Popocatepetl son muy ilustrativas del papel que este gigante de piedra adquiere no sólo en la vida de su personaje, sino en el del propio Mejía Madrid:

Por la ventana, el Popocatepetl se erguía con su inmensa falda en parte oculta por tempestuosos nubarrones; su cima cubría el cielo, y se alzaba sobre la cabeza del Cónsul, y directamente en su base estaban la ‘barranca’ y ‘El Farolito’. ¡Bajo el volcán! Por algo los antiguos situaron el Tártaro bajo el monte Etna, y en su interior al monstruo Tifeo con sus cien cabezas y sus ojos y voces —relativamente— temibles. (Lowry, 1974: 447)

El Popocatepetl representa tanto en la novela de Lowry como en la de Mejía Madrid al infierno mismo. Ambos personajes transcurren periodos críticos a las faldas del volcán. Sin embargo, el personaje de Lowry no sobrevive para introducirse en una ciudad ardiente. Su muerte, simultánea a la de su amada Yvonne y a manos de los sinarquistas que lo toman por un espía, es relatada como un ascenso al volcán y una final caída en sus entrañas:

Sospechaba que no sólo habían ascendido al Popocatepetl sino que ahora se encontraban mucho más allá. Solitario, caminaba el Cónsul con dificultad recorriendo afanoso las laderas, en el rumbo de Amecameca. Con gafas ventiladas para nieve, con *alpenstock*, guantes y gorro de lana calado hasta las orejas, con puñados de ciruelas, pasas y nueces, con un frasco lleno de arroz que sobresalía de una de las bolsas de su saco, y la información del Hotel Fausto, que se asomaba por la otra, sentíase abrumado por el peso. No podía seguir adelante. Exhausto, desvalido, se desplomaba. Nadie le ayudaría, aunque pudieran hacerlo. Ahora era él quien quería morir a orillas del camino, en donde ningún buen samaritano se detendría. Aunque resultaba sorprendente que resonara en sus oídos ese estallido de risas, de voces: ¡ah!, al fin lo rescataban. Encontrábase en una ambulancia que aullaba al atravesar por la selva, precipitándose cuesta arriba, dejando atrás los límites de la vegetación, rumbo a la cúspide —¡y ciertamente era éste un medio de llegar hasta allí!— en tanto que aquéllas que le rodeaban eran voces amistosas: la de Jacques y la de Vigil harían concesiones, tranquilizarían a Yvonne y a Hugh en cuanto a él se refería. —‘No se puede vivir sin amar’ —dirían, lo cual explicaría todo, y lo repitió en voz alta. ¿Cómo pudo haber juzgado con tanta dureza al mundo, cuando el auxilio estuvo al alcance de la mano todo el tiempo? Y ahora había llegado a la cumbre. ¡Ah, Yvonne, amor mío, perdóname!

Potentes manos lo alzaban. Abriendo los ojos, miró hacia abajo esperando hallar a sus pies la espléndida selva, las cumbres, el ‘Pico de Orizaba’, la Malinche, el ‘Cofre de Perote’, semejantes a aquellas cimas de su vida, conquistadas una tras otra, antes de lograr con éxito este supremo ascenso, si bien de modo poco convencional. Pero no había nada: ni cumbres ni vida ni ascenso. Ni tampoco era esta su cúspide, una cúspide exactamente: no tenía sustancia, no tenía bases firmes. También esto, fuera lo que fuese, se desmoronaba, se desplomaba mientras que él caía, caía en el interior del volcán, después de todo debió haberlo ascendido, si bien ahora había este ruido de lava insinuante que crepitaba en sus oídos horrrisonamente, era una erupción, aunque no, no era el volcán, era el mundo mismo lo que estallaba, estallaba en negros chorros de ciudades lanzadas al espacio, con él, que caía en medio de todo, en el inconcebible estrépito de un millón de tanques, en medio de las llamas en que ardía un millón de cadáveres, caía en un bosque, caía...

De pronto, gritó y fue como si este grito fuera proyectado de árbol en árbol, como si sus ecos regresasen y, luego, como si los árboles se cerraran sobre su cabeza, apiñados, se cerrasen sobre su cuerpo, compadecidos... Alguien tiró tras él un perro muerto en la barranca. (Lowry, 1974: 496-497)

La culminación de la experiencia vital del cónsul, del infierno en el que lo sumieron el desamor y el alcohol, visto en la novela como una búsqueda mística de romper las fronteras de lo humano –razón por la cual la sombra de Fausto se proyecta continuamente sobre él- tiene la forma del volcán ardiente. Al final es su lava –aunque se trate de una visión alucinatoria de la agonía- la que lo consume, se disuelve en el estallido del Popocatepetl y del mundo.

Es imposible negar la influencia de *Bajo el volcán* sobre *Hombre al agua* de Mejía Madrid, en particular en este capítulo centrado en el fuego. La novela de Lowry, un intento moderno de transcripción del infierno, está continuamente marcada por este elemento. Hernán Lara Zavala hace hincapié en esto en un análisis muy lúcido publicado en la revista *Universitarios*:

En otro lado he afirmado que Malcolm Lowry es un poeta del fuego. A partir del propio título, en *Bajo el volcán* existe una constante alusión a este elemento ya sea a través del Popocatepetl, del demonio, de Prometeo, del infierno, de Fausto, del Farolito, de la máquina infernal, etcétera. Pero la alusión más constante al fuego se da a través del alcohol y de las bebidas que consume el Cónsul. El licor es un aguardiente, un agua de la vida —como le dicen los escoceses al whisky— y al mismo tiempo un agua de fuego que nos abraza las entrañas y exalta nuestra imaginación. Como lo ha dicho Gaston Bachelard, el alcohol es parte de la actividad taumaturga del ser humano. Y es que el alcohol funciona como un gran motor del inconsciente. En los delirios alcohólicos el fuego aparece con frecuencia y no es raro que quien bebe alcohol se sienta ardiendo entre llamas. Recordemos que *Bajo el volcán* iba a representar, en lo que supuestamente sería la trilogía de Lowry, la parte correspondiente al infierno. Y como él mismo le escribió a Jonathan Cape en defensa de su novela sobre *The Lost Weekend*: “Hay miles de escritores que pueden crear personajes convincentes hasta la perfección pero muy pocos que puedan decir algo nuevo sobre el fuego del infierno. Y lo que yo he escrito es algo nuevo sobre el fuego del infierno”. (Lara Zavala, 2002: 17-18)

El personaje de Mejía Madrid no comparte con el cónsul el rasgo del alcoholismo. Esa figuración del fuego representada por el espíritu líquido que calienta las entrañas y hacer arder la consciencia no tiene presencia en el personaje de Fabrizio Mejía, aunque sí, como veremos un poco más adelante, en los habitantes de la comunidad en la que habita, seres que viven en simbiosis con el volcán. Sin embargo, Pablo Urbina comparte otras dos circunstancias esenciales con el cónsul. En primer lugar, el desamor, centro motor de la novela de Lowry, la pérdida de la amada que sume en el infierno y, en segundo lugar, la manifestación constante, sagrada y profundamente simbólica del Popocatepetl. Acerca de la novela de Lowry, continúa Hernán Lara Zavala:

la continua presencia del volcán acechante, mito que amarra toda la novela como la ballena blanca de Melville y que Lowry vislumbró desde el preciso momento de escribir su cuento [...] funge también como el símbolo del hombre en espera de que su mujer amada despierte y vuelva a él. (Lara Zavala, 2002: 19)

Una vez más, el mito de los volcanes está ahí para representar el amor frustrado e imposible. Tanto en el caso del personaje de Lowry como en el de Pablo Urbina se trata, como en *Las batallas en el desierto* de Pacheco o “La alcoba dormida” de Villoro, de un personaje masculino dejado a la añoranza de una mujer desaparecida.

Pero regresemos a la novela que nos compete. Ozolco, la población en la que Urbina cumple su exilio, se encuentra a pocos kilómetros de la ciudad de México y en las faldas del volcán. El narrador-personaje nos cuenta que sus habitantes olían a azufre, “Y es que, por las tardes, bebían una mezcla mortal de alcohol de primeros auxilios con azufre de volcán.” (Mejía, 2005: 134) He ahí la forma líquida del fuego y la presencia odorífera de lo infernal. No conforme con esto, nos relata que el viejo del expendio de alcohol dialoga con el volcán y lo amenaza con una espada de madera. Puede ser que este personaje se encontrara en un trance similar al del cónsul de Lowry.

De este asentamiento humano dejado de la mano de Dios, mayoritariamente en ruinas y víctima del abandono de la mayor parte de sus pobladores, Fabrizio Mejía nos cuenta, además, que

Desde que Hernán Cortés fundó este pueblo con indios tlaxcaltecas que cultivaran, cocinaran y extrajeran el azufre del volcán para convertirlo en pólvora, sus habitantes siembran maíz con la melancolía de quien ha sido removido de su tierra y debe esperar entre la nieve a que termine el sitio de Tenochtitlán. (Mejía, 2005: 135)

Así, el autor resalta el vínculo entre este poblado y la urbe. No sólo Urbina, exiliado ahí como profesor alfabetizador fallido hasta que encuentre una manera de asentarse en la ciudad y en la vida, carece de raíces, sino que la población entera parece estar esperando desde hace quinientos años a que termine la conquista de la ciudad. El pueblo entero tiene una especie de carácter provisional que se ha vuelto eterno. Todo en él espera algo de la urbe, una completud, un llamado que jamás llegarán.

La presencia del volcán es abrumadora. El coloso de piedra no sólo es omnipresente sino que se presenta como sostén del mundo y, por lo tanto, el personaje no puede sustraerse de su dominio y su hieratismo:

El volcán es lo más cerca que se puede estar de lo sagrado: no hay explicación para su monumentalidad desdeñosa de todo lo que le rodea. La leyenda de que es un guerrero delante de su doncella dormida, el Izaccíhuatl, no tiene especial relevancia aquí arriba: el volcán es todo lo que sostiene el bosque, los pueblos, tus pies. Si tratas de encontrarle un sentido, sólo encuentras el vértigo. (Mejía, 2005: 138)

La sensación que el volcán transmite a Urbina concuerda muy bien con la vivencia real que de la montaña tienen los pueblos que hoy en día se asientan en su suelo y a sus alrededores. Hemos ya hablado en la introducción de este capítulo de las formas de vida de muchos de ellos y de la relación que sostienen los tiemperos o sacerdotes del volcán con la figura volcánica. La convivencia con un volcán vivo, que tiembla, humea y emite ceniza y lava es una experiencia casi sobrehumana y es muy difícil evitar atribuirle una respiración, un ritmo vital y una voluntad caprichosa a la montaña, convertirla en la deidad que sostiene, alimenta y, si quisiera, podría destruir toda la vida que la rodea. Al respecto de estos asentamientos en íntima convivencia con el Popocatepetl, nos dice Fernando del Paso:

Pueblos de habitantes que han mantenido, como señaló el antropólogo Julio Glockner, una relación cuerpo a cuerpo con los volcanes, que va mucho más allá de lo visual. Una relación que, en el caso del Popocatepetl en particular, impone vínculos esenciales y cotidianos con la piedra y la arena, con los árboles y sus maderas, con el agua que se desliza por su falda fría y generosa, para fertilizar las tierras aledañas, y que es montaña y es Dios, que es el *Popo* y es *Don Goyo*, viejo sabio y bondadoso, agradecido y magnánimo, pero también temperamental e irascible, cascarrabias: su negro, negrísimo mal humor puede estallar en el momento menos pensado y el humo y el fuego le brotan hasta por las orejas. Su boca, entonces, como si fuera la boca del inframundo, o el ano inmenso del infierno, vomita, eructa, excreta ardientes, inflamadas, resplandecientes materias excrementicias, y a los hombres, a los animales todos, a la propia tierra, se le pone carne de gallina. (Paso, 2005a: 22-23)

La experiencia de Urbina en Ozolco, por lo tanto, se lleva a cabo en un periodo caracterizado por sucesos que, aunque se envistan de la ironía y consabido humor del

autor, están cargados de hieratismo. El diálogo con sus alumnos sordos, su críptica violencia, la fiebre y el delirio en medio de los cuales se ve obligado a leer un trozo absurdo de la Biblia en un funeral en el que los niños juegan a brincar el cadáver, el extraño líquido que dejan tras de su presencia las moscas, todo, de alguna manera, coquetea con el misterio.

Me interesa hablar de un personaje –real éste- que también pudo influir, y seguramente lo hizo, en la escritura de Mejía Madrid: el Dr. Atl. Gerardo Murillo, que adoptó ese nombre, fue un pintor, político, cuentista, vulcanólogo, estilista, doctor, profesor, caricaturista, ensayista y periodista mexicano que vivió durante la última parte del siglo XIX y hasta un poco avanzada la mitad del siglo XX. Por lo tanto, su existencia abarca el máximo periodo de construcción de la identidad nacional mexicana. Retratista de los volcanes por excelencia, este hombre de múltiples habilidades y pasiones, se fue a curar un mal de amores, el primero de su vida, a las faldas del Popocatepetl, en donde se construyó una cabaña. Acerca de este periodo nos cuenta Mercedes Iturbe que “Según Carlos Pellicer, cuando las nubes se metían en su cabaña el pintor las sacaba a sombreroazos.” (Iturbe, 2005: 86) Podemos identificar a este Dr. Atl echando de su espacio melancólico a una nube con Pablo Urbina quien, como revisamos en el capítulo anterior, también sufrió la intrusión de una nube tormentosa en su morada apenas lo dejó Luisa.

Durante esta época de la vida del Dr. Atl, viviendo en estrecha convivencia con el volcán, supo tomarle el pulso y escribió “Sinfonías del Popocatepetl”, un conjunto de poemas en prosa que da cuenta de sus vivencias con la montaña. Una de ellas, que citaré a continuación, puede compararse con la experiencia de Urbina. Ambos, el pintor y el personaje de Mejía Madrid, reparan un mal de amores en las faldas de la montaña. La experiencia de limpieza interior se deja ver claramente en estas líneas:

Del pueblo adormecido ascendí a la montaña viviente. En las aguas de sus torrentes mi cuerpo se limpió de toda inmundicia; entre los bosques de pinos se perfumó con la esencia de las selvas; bajo la potencia del sol se fortificó y sobre los hielos mis pasiones se congelaron.

Desde la cima del Volcán, yo vi el Mundo como un espectáculo maravilloso y lo amé sin reticencias, profundamente, intensamente. (Murillo, 2005: 98)

Si recordamos el fragmento en el que Fabrizio Mejía inicia su vuelta a la urbe desde el volcán y la mira desde arriba, podremos identificarlo muy bien con las dos últimas líneas arriba transcritas. La experiencia de Pablo Urbina, como la del Dr. Atl, es

un descenso al infierno, un periodo *bajo el volcán*, que, a la vez, es un ascenso a la purificación, una purga de pasiones. Y, como es natural, a esta experiencia la rige el signo del fuego que así como tortura y expresa el límite exacerbado del ser hasta la muerte, tiene inmensos poderes de purificación. Por las llamas todo se limpia. De esta manera, Urbina dice satisfecho y en términos que no por su ironía pierden su destello religioso: “Así que he regresado del infierno a la ciudad del alegre Apocalipsis.” (Mejía, 2005: 145) Pero el ritual no ha terminado aquí. Al volver y encontrar que su amiga Paula es madre, que todo ha cambiado en su ausencia, el personaje concluye su renacimiento en la Ciudad de México de la misma manera en que lo hacen muchos peregrinos al llegar a su destino: quemando las ropas que los acompañaron en el camino y que simbolizan su antiguo ser. En su caso, Urbina quema la chamarra negra que le regaló Luisa en 1996, porque él aseguraba que ese año nevaría en la Ciudad de México como en el año en que él nació. Esta prenda lo había acompañado sin tregua y simbolizaba, en gran medida, su identidad hasta entonces. Sin embargo, esta identidad se revelaba falsa, ajena, pues constantemente encontraba en los bolsillos de la prenda cosas de otras personas, olvidadas, objetos que no reconocía, improbables. Era como llevar siempre puesta la chamarra de un extraño. La quema de la chaqueta es, entonces, un rito para verdaderamente devenir él mismo, para encontrar una identidad emanada de sí y lejana a aquella de la que lo había dotado un amor fracasado, la oportunidad de volver a empezar de verdad. Sin embargo, incinerar una prenda que proviene de una historia de amor marcada por el agua es muy difícil y el acto no se completa satisfactoriamente, de manera que el renacimiento del héroe se da sólo de manera parcial. Urbina relata:

Quería quemar al hombre al agua que había sido dentro de esa chamarra. Al hombre desechable, el que vive fuera de lugar, al que se decide tirar por la borda. Pero, claro, incendiar a alguien mojado es prácticamente imposible. Y me estaba costando trabajo, aún con la chamarra extinta en la tina, olvidar. Su olor se cuelga a cada mueble, de las cortinas, de mi nariz. (Mejía, 2005: 149)

El olor de la prenda quemada prevalece como prevalece el recuerdo de Luisa, a quien no ha podido olvidar a pesar de su temporada en el infierno, de su ascensión y del ritual de purificación. El amor se revela persistente hasta las últimas consecuencias: una llama inextinguible.

Y es que la metáfora del amor como fuego es otra de las imágenes de las que se vale Fabrizio Mejía en este capítulo. Y, una vez más, las pasiones del personaje se

encuentran íntimamente vinculadas con la historia de la urbe, que arde a su manera, como veremos más adelante.

Aunque la llama del amor es un tópico frecuente y un tanto trivial en un número considerable de autores, no debemos olvidar su verdadera hondura. En la tradición hispánica este motivo se introduce principalmente a través del *Cantar de los cantares*, poema epitalámico incluido en el *Antiguo Testamento*. Uno de sus fragmentos reza:

[...] *quia fortis est cum mors dilectio; dura sucut infernus aemulatio, lampades ejus, lampades ignis atque flammarum.* (San Jerónimo, 1958: 123-124)

[...] porque el amor es duro como la muerte, duros como el infierno los celos, las sus brasas [son] brasas de fuego encendido vehementísimas. (León, 1958: 123-124)

La flama encendida en medio de la oscuridad de este texto se propaga con rapidez, al menor contacto. Entre otras quizás menos ilustres, enciende la tea de San Juan de la Cruz e ilumina su camino. No hay en la tradición literaria en español quien haya sabido hacer un mejor uso del símbolo del fuego como amor llevado hasta las últimas consecuencias. Quizás el ejemplo más ilustrativo de esta vertiente de la literatura sanjuanista, posteriormente contagiada a un sinnúmero de autores, sea el poema “Llama de amor viva”

¡Oh llama de amor viva/ que tiernamente hieres/ de mi alma el más profundo centro!/
Pues ya no eres esquiva,/ acaba ya si quieres; / ¡rompe la tela de este dulce encuentro!
(Cruz, 1999: 238)

El amor al que hace referencia San Juan es una pasión sacra expresada en los términos de un amor profano –si eso existe. Aunque abunden las discusiones acerca de la calidad del erotismo expresado en los textos de los poetas místicos, me parece que debemos entender el amor como una única fuerza, dirigida y estimulada por objetos diversos, pero que culmina, siempre que tiene suficiente fuerza, como en el poema de San Juan, en la pérdida de la individualidad presente y lleva, a través del éxtasis, a una ruptura del yo. Es por eso que en sus imágenes y en sus significados el amor se acerca tanto a la muerte. Es la misma vía que lo acerca al fuego. La apoteosis del ser no puede ser expresada más que mediante el fulgor de la llama que, no obstante, calcina.

Sin embargo, el erotismo llega a la imagen del fuego también por otras vías. Gaston Bachelard aventura una explicación de los vínculos del fuego y el amor. A partir del calor que produce el roce de los cuerpos y de la imaginería que ha producido en distintas culturas y en muy diversos momentos de la humanidad la convivencia piel a

piel, el fenomenólogo francés concluye que “Todo lo que se frota, arde, o se electrifica es inmediatamente considerado capaz de explicar el acto de la generación.” (Bachelard, 1964: 27)³¹ De esta manera, el frotamiento de los cuerpos sería el responsable no solamente del calor que producen, del fuego que avivan, sino de la fertilidad misma y de la procreación. De acuerdo con Bachelard, el descubrimiento de la producción del fuego mediante el frotamiento no se hizo a partir de una observación científica del entorno, sino de una intuición proveniente del propio cuerpo. Según *El psicoanálisis del fuego*,

el método de frotar parece el método *natural*. Una vez más, es natural porque el hombre accede a él a través de su propia naturaleza. De hecho, el fuego fue detectado dentro de nosotros mismos antes de ser arrebatado a los dioses. (Bachelard, 1964: 32)³²

Y aquí no se detiene su reflexión. El fenomenólogo extiende las implicaciones de la experiencia de la llama del amor cuando analiza la costumbre de distintas culturas de utilizar las cenizas como fertilizante no únicamente de los campos, sino de los animales y de las mujeres. Para él, las propiedades fecundadoras de los restos de una hoguera se explicarían gracias a la imagen del amor:

Así, de las hogueras se toman las cenizas que van a la fertilización de los campos de lino, de trigo y de cebada. En esta primera prueba se presenta una especie de racionalización inconsciente que se induce en un lector moderno que se convence fácilmente de la utilidad de los carbonatos y otros fertilizantes químicos. Pero echemos un vistazo más de cerca a cómo estos hechos nos llevan a valores profundos y oscuros. Las cenizas del fuego se dan no sólo a la tierra para producir las cosechas, sino que también se mezclan con el alimento del ganado para engordar a los animales. A veces se les administran con el fin de que se multipliquen. La razón psicológica de esta costumbre se vuelve evidente. Ya sea que el animal se alimente o los campos estén fecundados, hay algo por encima y más allá de la evidente utilidad, un sueño más íntimo, el sueño de la fertilidad en su forma más sexual. Las cenizas de las hogueras vuelven fértiles a los animales y los campos porque vuelven fértiles a las mujeres. Es la experiencia de la llama del amor que constituye la base para esta inducción objetiva. (Bachelard, 1964: 32-33)³³

³¹ Texto original: “Everything that rubs, that burns, or that electrifies is immediately considered capable of explaining the act of generation“. (La traducción es mía.)

³² Texto original: “The method of rubbing then appears as the *natural* method. Once again it is natural because man accedes to it *through his own nature*. In actual fact, fire was detected within ourselves before it was snatched from the gods“. (La traducción es mía.)

³³ Texto original: “Thus from the bonfires are taken ashes which go to fertilize the fields of flax, wheat and barley. This first proof introduces a sort of *unconscious rationalization* which misleads a modern reader who is easily convinced of the usefulness of carbonates and other chemical fertilizers. But let us look more closely at how these facts lead us to profound and obscure values. These ashes from the forced fire are given not only to the land which is to yield the harvests, but are also mixed in with the cattle fodder to make the animals fat. Sometimes they are mixed in so that the cattle will multiply. Now the psychological reason for the custom becomes obvious. Whether the animal is being fed or fields are being fertilized, there is, over and above the evident utility, a more intimate dream, the dream of fertility in its most sexual form. The ashes of the bonfires make fertile both animals and fields because they make

De esta manera, el amor experimentado como una llama inunda no únicamente la literatura de los místicos, sino la literatura, los mitos y las costumbres cotidianas de infinidad de civilizaciones. Y, así como la pasión y el erotismo tienen sus matices y podemos diferenciar entre diversos tipos de ardor espiritual y físico, también existen distintos tipos de llamas amorosas. Pero, ¿cuál es la llama que Fabrizio Mejía encuentra en su personaje y se vincula con la historia de la Ciudad de México? El escritor halla su ancla en la historia de los incendios y en otro personaje casi anónimo de la historia de la urbe: Francisco Leandro de Viana, nacido en 1730 y a quien debemos el *Reglamento para precaver y extinguir en México los incendios de sus casas y edificios públicos*, publicado en 1777 con dedicatoria a “la princesa nuestra señora”.

A partir de esta dedicatoria, Fabrizio Mejía novela lo que pudo haber sido la relación entre este personaje y la princesa María Luisa de Borbón, infanta de España. Mejía establece un paralelismo entre Pablo Urbina y Francisco de Viana gracias a la correspondencia entre el nombre de la princesa y el de Luisa, la ex pareja del protagonista de *Hombre al agua*. El narrador nos relata:

Es el otoño de 1774 y Francisco de Viana viaja desde México al puerto de Cádiz y descubre que Luisa no ha ido a su encuentro. Comienza a pensar que quizá su llegada no había sido avisada con suficiente antelación o que, acaso, las cartas en las que solicitaba una audiencia con Luisa de Borbón, la princesa, se habrían extraviado. Como puede, Francisco de Viana malduerme en Cádiz y, al siguiente día, se alista para un viaje de carroza hasta Madrid. Mientras la carroza va dando tumbos por los caminos cubiertos de hojas y de aullidos del viento frío, Francisco de Viana va absorto en las imágenes de un incendio. Justo medio año antes, el 14 de abril, pudo ver desde una ventana del Palacio Real de México como el mercado y las casas de enfrente ardían sin que alguien atinara a hacer algo.” (Mejía, 2005: 150)

El personaje, según nos relata Mejía Madrid, ha viajado hasta Europa con el fin de hacer una visita a los países que tienen mejores reglamentos y medidas contra incendios, ya que ha presenciado un incendio terrible en el que nadie sacaría a las víctimas y los aguadores se negarían a dar su agua clamando que los incendios en la Ciudad de México se apagaban con lodo del lago. Y, a pesar de que él, como oidor y caballero del Consejo de Indias, ordenó a los vigilantes sacar las jeringas (máquinas para echar agua a presión) y la máquina de Barbet, las primeras no se encontraban por

women fertile. It is the experience of the flame of love which forms the basis for the objective induction“. (La traducción es mía.)

estar consagradas al riego de los jardines y la segunda no existía, pues, aunque se había autorizado su compra en Sevilla, la máquina se había hecho sólo en miniatura para una demostración. “Y, así, el 14 de abril de 1774, el centro de la ciudad ardió hasta que llegó el lodo.” (Mejía, 2005: 150)

Dispuesto a crear un reglamento contra incendios, el Francisco de Viana de este autor mexicano aprovecha su viaje al viejo continente para pedir una audiencia con la princesa, de quien, según nos enteramos, está perdidamente enamorado. El incendio de la urbe se convierte en imagen de su propia pasión y de la de Pablo Urbina, por transferencia literaria.

La pasión del personaje naufraga como lo hace la de su equivalente de tres siglos después. Luisa de Borbón, como la Luisa de Urbina, se revela completamente indiferente ante el sufrimiento de su enamorado y, a pesar de que él emprende varios intentos por verla con el pretexto de hablarle sobre el reglamento contra incendios de la capital de la Nueva España, ella no se da por aludida, parece no recordar ni las miradas ni los besos de otro tiempo. La indolencia de la princesa es descrita por Fabrizio Mejía con una frase lapidaria que deja que se transparente la equivalencia entre el amor no correspondido y el fuego sin esperanza en el que ardió la Ciudad de México:

Una vez llegado a la capital del imperio, De Viana buscó encontrarse con Luisa de Borbón, pero, aparentemente, la princesa no creía tener que ver con lo que ardiera o dejara de hacerlo del otro lado del mar. (Mejía, 2005: 151)

De Viana habría prometido al virrey un reglamento para incendios en menos de un año. A su vuelta al continente americano, se obsesionó con el fuego y siguió obsesionado con Luisa, como si se tratase de una obsesión paralela o idéntica. En este periodo, armó la idea novohispana de los gritadores de noche alemanes (los vigilantes que conservaban los cubos de agua afuera de las casas, entre otras labores): los guardas de pito. También redactó el primer reglamento de construcciones. Se le daba aviso a la policía cuando se comenzaba una para que cumpliera con las disposiciones contra incendios. Soñó una ciudad llena de bombas de agua, jerárquica, interconectada, solidaria, muy acorde con el despotismo ilustrado de Carlos III, alejada completamente de las pasiones románticas.

El reglamento de De Viana se aprobó el 1777, dedicado a la Luisa de la que nunca más había vuelto a saber nada. Pero la tragedia de Francisco Leandro no termina

aquí. El oidor continuó consumiéndose en su pasión hasta que un día fue presa de una triste iluminación que lo condujo a realizar una locura. Fabrizio Mejía nos relata:

Y finalmente pareció entenderlo: Luisa no pensaba en él cuando él pensaba en ella. Esa certeza explica su actitud durante el incendio de 1778: De Viana no sólo se asomó frente al fuego “concurriendo” al lugar en Tlatelolco, sino que se despojó de su ropa para arrojarla a la pira. Fue llevado a juicio por su indolencia, acusado de “contribución con prendas a un incendio”. Murió en prisión doce años después. (Mejía, 2005: 155)

La actitud que desplegó De Viana convertido en personaje de Mejía Madrid es aún más escandalosa en alguien que había dedicado muchos años de su vida a la lucha contra los incendios. Parece que el hombre se hubiese rendido ante su propio arder y hubiera decidido sucumbir, entregarse completamente al fuego, dejar que este lo borrara para siempre. Y si bien el redactor del reglamento contra incendios no murió físicamente en el mismo momento del incendio, todo parece indicar que su vida y su desarrollo sí terminaron en ese instante. De Viana se sacrifica a su fuego interior, encarnado en el fuego que consume la ciudad. Todos los años invertidos en controlar y racionalizar el fuego y su propia pasión no le sirvieron de absolutamente nada. Tampoco la ciudad se curó de su temperamento ardiente, pasional y rebelde. De acuerdo con Mejía Madrid,

Como toda reglamentación en la ciudad, la del siglo XVIII tampoco se aplicó. La ciudad se ha seguido incendiando, los cohetes almacenados hacen estallar mercados enteros, los vecinos compran clandestinamente la pólvora y la hacen estallar a los ojos y oídos de todos. Estoy convencido de que la gente en la ciudad hace estallar cohetes justo para no disparar pistolas. (Mejía, 2005: 154)

Los constantes incendios que aquejan la Ciudad de México parecen provenir, de acuerdo con este hilo de pensamiento, de las pasiones de sus habitantes. Los cohetes revientan, la pólvora hace estallar mercados enteros, al parecer para evitar que la ira, la venganza, los celos, el odio, el rencor, la alegría revanchista, tengan salida por métodos más violentos y personales. La ciudad arde por sus habitantes, purga sus pasiones, las vive, las expresa, las vuelve suyas.

Y, sin embargo, la mayor simbiosis entre ciudad y persona la vive Pablo Urbina que no únicamente está identificado con la historia de la urbe, con su mitología y con el fuego de Francisco de Viana, a la distancia, sino en lo más profundo y personal.

La casa, el departamento en el que vive Fabrizio Mejía es un puente perfecto entre él y la Ciudad de México. Idéntica a uno y a otra, es la imagen de lo que significa habitar una ciudad hostil e irreverente, casi imposible.

Gaston Bachelard, en su *Poética del espacio*, hace una extensa reflexión sobre las propiedades de la casa como espacio habitable y habitado. Según él, “habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, [...] nos enraizamos, de día en día, en un rincón del mundo. (Bachelard, 1983: 34) Si esto es así, la casa responde, además de a la función de habitar, a las dinámicas del entorno. Por lo tanto, se contagia tanto de lo que hay dentro de ella, de quien la habita, como del espacio que la contiene.

Sin embargo, a pesar de que la casa obtenga algunas de sus características del ambiente circundante, en realidad está ahí para acoger al hombre, para proporcionarle un pedazo de cosmos en el que se suspendan las agresiones y las fatigas del ambiente exterior y de los demás hombres y pueda descansar, alimentarse, entregarse al sueño y al amor. En general, la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. Sin la casa el hombre sería un ser disperso y expuesto a constantes peligros, sin capacidad de crear, de tejer una memoria.

La casa encarna la resistencia humana, opone su techo y sus muros ante el entorno. Los valores humanos de la construcción normalmente se oponen a las fuerzas exteriores. De acuerdo con Bachelard, en contra de lo ajeno a nuestro propio ser, la casa nos ayuda a echar raíces, a ser habitantes del cosmos a pesar de él. En sus propias palabras,

contra esta jauría [de agresiones exteriores] que se desencadena poco a poco, la casa se transforma en el verdadero ser de humanidad pura, el ser que se defiende sin tener jamás la responsabilidad de atacar. (Bachelard, 1983: 76)

Así, la casa es un refugio que proyecta nuestra propia humanidad hacia afuera a la vez que nos defiende de los embates del exterior. Articulada, construida como un cuerpo y con un lenguaje, la casa es también un orden dentro del caos y un pequeño mundo humanizado. Tanto Gaston Bachelard en el libro antes citado como Friedrich Bollnow en *Hombre y espacio* hacen especial énfasis en esto. Así, el primero afirma que “la casa es nuestro rincón del mundo, [...] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos” (Bachelard, 1983: 34) y el segundo, en la misma línea, sostiene que “Cada

construcción de una casa es la fundación de un cosmos en un caos". (Bollnow, 1969: 134) Si la casa es un mundo en el que la razón del hombre se opone al caos de la naturaleza y ordena la interacción de éste con el exterior -todos estos conceptos muy de acuerdo con las ideas de Le Corbusier-, entonces, la casa suele tener una estructura lógica. En este sentido, Bollnow nos dice:

En efecto, la casa es primeramente un objeto de fuerte geometría. Nos sentimos tentados a analizarla racionalmente. Su realidad primera es visible y tangible. Está hecha de sólidos bien tallados, de armazones bien asociados. Domina la línea recta. La plomada le ha dejado la marca de su prudencia y de su equilibrio. (Bachelard, 1983: 80)

La casa de Pablo Urbina, en *Hombre al agua* parece subvertir la mayor parte de estos conceptos. Es una especie de *anti-casa*. Anclada en una ciudad hostil y tremebunda y habitada por un chilango³⁴, su manera de estar en el mundo y de encarnar a su dueño es todo menos canónica.

Para empezar, el departamento es habitado por Urbina de una manera truculenta. La estadía en él se la ha ganado su astucia, su capacidad de aprovechar las coyunturas a favor propio, el ferviente deseo de no moverse de la ciudad a toda costa. Ha engañado a un casero moribundo y, así, no ha pagado el alquiler. La casa no es suya y es, más allá de eso, mal habitada. Como calca de su dueño, la casa no responde a la legalidad y al honor: ha sido construida sin permiso en un edificio al que ya no podían añadirse más pisos. No figura en los registros de construcciones.

Su estructura está muy alejada de la racionalidad. Improvisada, también ha sufrido los embates de los constantes terremotos en la urbe y posee un suelo inclinado sobre el que se deslizan los muebles. Como refugio representa igualmente un espacio *sui generis*, ya que su ubicación, como veremos más adelante, la expone a un constante riesgo de explosión e incendio y lo vincula, por lo tanto, con el fuego. Una anécdota, sobre todo, delinea las circunstancias de este departamento. Pablo Urbina rememora el verano de 1996, momento en el que Luisa le regaló la chamarra de la que se deshace al volver de su exilio en las faldas del Popocatepetl. Hace mucho calor y los vecinos están enloquecidos. Una astróloga declara estar enamorada de un espíritu y lo besuquea en las escaleras para escándalo de todos, hay pleitos, gritos, incluso se escucha un disparo.

Una mañana los vecinos tocan la puerta. Urbina, un tanto aletargado, alcanza a ver extraños destellos en la escalera a través de la mirilla. Todos los vecinos le hacen

³⁴ Habitante de la Ciudad de México, dicho de manera coloquial.

señas. Indiferente, los ignora y va a servirse un café. De pronto, reconstruye la escena y vuelve a la puerta. Les pregunta si pasa algo. Le dicen que el edificio se está incendiando y le aconsejan saltar por la ventana. El personaje narra:

Puedo hacerlo. Hay un poste de luz junto a la cornisa de la ventana. Estoy a punto de pasar mi pierna por encima de la ventana cuando me detengo a reflexionar. No quiero hacerlo. De pronto una calma me inhibe todo deseo de huir. Me da el síndrome del chilango: de aquí no me sacan salvo con los tenis por delante. No me voy: la catástrofe no existe si no la veo. No me iré: la ciudad me quiere aunque no me lo demuestre. Cierro la ventana, le doy un sorbo a mi café frío, me pongo la chamarra negra sobre la pijama, tomo una hoja de papel y comienzo a escribir mi carta de despedida que se extinguirá junto conmigo, cuando las llamas nos alcancen. (Mejía, 2005: 158)

Y, sin embargo, como ocurre frecuentemente en la Ciudad de México, como si la urbe contagiara de la misma cualidad a sus inmuebles y a sus habitantes, algo misterioso mantiene tanto a Urbina como a su departamento al borde de la catástrofe total sin tocarla. Nada ocurre ese día y la anécdota en la que Urbina casi se despide de la vida gracias a la inseguridad de la urbe, en primer lugar, y del departamento que habita, en segunda, pasa simplemente a reforzar su seguridad en el mundo.

Con sus amistades, Urbina habla de que el departamento está amenazado –así lo define- y ellos continuamente le advierten que “un día va a volar”. Urbina mismo explica las particulares circunstancias que hacen que este inmueble se encuentre siempre al borde del estallido:

A lo que se refiere es a que el lugar donde vivo está entre una gasolinera para camiones de carga y un basurero ilegal, arriba de un expendio de pinturas y solventes, frente a un restaurante italiano obtusamente llamado “Guzmanini” [...] En todo caso, los únicos que tienen permiso legal para existir son los vendedores de pinturas. La gasolinera no existe en las listas de las autoridades y el edificio donde duermo tampoco. (Mejía, 2005: 15)

En medio de la irregularidad, la ilegalidad, la informalidad y el riesgo de explosión inminente, Urbina ha establecido su morada y, paradójicamente, se encuentra cómodo en ella. El microcosmos en el que habita corresponde tanto al cosmos que lo contiene –la ciudad- como a su propio carácter. La casa, marcada en este sentido por el signo del fuego – gracias a su imprevisibilidad – es una casa a su medida.

La anécdota del incendio que ocurrió y no acabó con todo ayuda a Urbina a afianzarse en su cinismo, y en la extraña confianza, aparentemente característica del

chilango, de ser un superviviente del apocalipsis cotidiano, un náufrago profesional.

Así, tranquiliza a su amiga:

No volaremos hoy –le explico a Paula-. He estado más cerca de eso. En el verano hubo un incendio, mientras los empleados de la gasolinera se aventaban cohetones de pólvora a la cara. El edificio se prendió y comenzaron a arder los solventes de la tienda de pinturas justo abajo del baño. En vez de irme, tuve una iluminación y escribí una carta de despedida. “Apenas alcanzó a encender el cigarro que lo mató”, decía. Las llamas siguieron subiendo, pero no ocurrió. Me he fumado tres mil cigarros más desde 1996. (Mejía, 2005: 15)

4. El Aire

4.1 La Ciudad de México y el aire: el devenir de la región más transparente

El aire es, de entre los cuatro elementos, si cabe decirlo, el menos material, el menos concreto. Su inasibilidad y transparencia provocan que su manifestación sea mucho más sutil, menos notoria. Es por eso que sus imágenes artísticas son más escasas que las de los otros elementos. El propio Gaston Bachelard introduce su estudio del aire con consideraciones similares y afirma que “La imaginación del elemento aéreo es, con frecuencia, débil y larvada”. (Bachelard, 2012: 33) Así, las imágenes aéreas apenas nos tocan, se nos resbalan entre los dedos. Los escritores casi no pueden asirlas y detenerlas en la página.

Sin embargo, este factor no impide que la Ciudad de México sostenga una relación intrincada con este elemento y que ésta sea retratada, aunque menos profusamente, en la literatura. Como sabemos, la metrópolis está localizada en una cuenca hidrológica que se ubica a 2,240 m de altura en su parte central. A esta altura, la concentración de oxígeno disminuye alrededor de 23 % comparada con el nivel del mar, situación que, además de hacer el aire delgado y transparente, dificulta la respiración y reduce la eficiencia de los motores de combustión interna, provocando, como consecuencia, el aumento de la concentración de monóxido de carbono y de hidrocarburos y de la exposición a radiaciones capaces de transformar los contaminantes primarios en ozono y otros oxidantes. (Vallejo, 2003: 57- 64) A esto hay que añadir que la urbe se encuentra rodeada por montañas que tienen una altura promedio de 1000 m que dificultan la salida de los gases.

Los vientos que ventilan el valle de México provienen, sobre todo, del norte y el noreste y se encaminan, primordialmente, hacia el suroeste, de manera que el aire arrastra los contaminantes casi siempre hacia el sur de la ciudad, en donde el Ajusco, la montaña más alta de la urbe, los detiene.

El clima de la ciudad es, en general, suave y benigno y se puede definir como subtropical de altura, aunque, en realidad, en su extensión, la urbe posee climas que van desde el templado hasta el frío húmedo y tundra alpina en las partes más altas de las sierras sureñas. La temperatura tiene una media 16.6 °C, con máximas de alrededor de 30 °C en algunos días primaverales; durante el invierno las temperaturas bajan a 0 °C en

el centro histórico de la ciudad, y hasta a -5°C en zonas periféricas. La Ciudad de México tiene un verano bien definido y una continua primavera durante el resto del año, que se interrumpe por algunos enfriamientos en invierno (de 60 a 70 heladas en diferentes puntos de la ciudad, sobre todo al sur y poniente cada año). Aunque hay más días de lluvia que días secos, las estaciones de secas y de lluvias están muy bien diferenciadas. El invierno, más precisamente de noviembre a abril, tiene muy pocas precipitaciones, mientras que de mayo a octubre, hay muchísima lluvia.

Durante la época de secas, la incapacidad de liberar los gases de la cuenca de México se acentúa y son muy frecuentes las inversiones térmicas. En el transcurso de estos fenómenos, de acuerdo con Vallejo, “una capa de aire frío, denso y térmicamente estable queda atrapado por la capa superior de aire caliente; situación que desaparece cuando el sol calienta el aire frío (entre las 9:00 y 10:00 horas) y los contaminantes se dispersan” (Vallejo, 2003: 57). De esta manera, la contaminación llega a su cúspide en las primeras horas de la mañana del periodo invernal. Otros fenómenos climatológicos, como la influencia de los sistemas anticiclónicos generados en el Golfo de México y en el Océano Pacífico, inhiben la mezcla vertical del aire y, por lo tanto, propician el aumento de la concentración de los contaminantes. Sin embargo, febrero y marzo son los meses más airosos en el Distrito Federal y, a pesar de las inversiones térmicas, con frecuencia en este periodo los fuertes vientos consiguen limpiar la atmósfera y regalar a los habitantes de la urbe unas vistas de los volcanes que los rodean dignas de la primera transparencia del aire del valle y de la nostalgia de José Emilio Pacheco.

Otro fenómeno ligado al viento es característico de la Ciudad de México y muy retratado por los escritores: las tolvánicas. Estas tormentas de polvo se generan, desde la desecación de la ciudad, en las áreas lacustres emergidas de Texcoco, Chalco y Xochimilco cuando aumenta la temperatura de las superficies cubiertas de tierra seca y surgen corrientes convectivas que elevan esas partículas que después son arrastradas a través de la ciudad a gran velocidad por los vientos alisios. La experiencia de una tolvánica se asemeja a una sucia tormenta de arena en miniatura.

Pero volviendo a la densidad de gases tóxicos en el aire, ésta tiene, sin duda, numerosos efectos en la salud y bienestar de los habitantes de la Ciudad de México. En palabras de Francisco Escobedo y Alicia Chacalo,

La Ciudad de México es una de las ciudades más contaminadas en Latinoamérica. Como resultado de este deterioro ambiental los seres humanos se han visto afectados por mortalidad prematura debido a la exposición al aire contaminado, efectos crónicos tales como la reducción en la condición física, daño permanente a los pulmones y enfisemas entre otros (IDRC, 2003). Estos daños se expresan también en términos económicos tales como la ausencia laboral, aumento en los gastos médicos y, subsecuentemente, en pérdidas de productividad. La contaminación atmosférica también implica daño en los materiales, en la vegetación y en la visibilidad. (Escobedo y Chacalo, 2008)

La relación entre la concentración de contaminantes y los problemas de salud de la población de la Ciudad de México es innegable. De acuerdo con Vallejo, estudios médicos realizados en la década de los noventa alcanzan conclusiones alarmantes:

Entre 1992 y 1994 la Dirección de Epidemiología de la SSA llevó a cabo un análisis de 81 episodios en el que se identificó la asociación entre concentraciones altas de contaminantes y aumento de la incidencia de síntomas como: disnea, cefalea, irritación de las conjuntivas y de las mucosas respiratorias, tos productiva, odinofagia y disfonía. En otros estudios, sobre las causas de mortalidad en la población general entre 1990 y 1992 y sobre la mortalidad infantil de 1993 a 1995, se identificó una asociación entre el aumento en la concentración de partículas suspendidas, ozono y dióxido de nitrógeno, y el aumento de la mortalidad por enfermedades respiratorias y cardiovasculares en personas mayores de 65 años y en niños menores de 5 años. En un estudio efectuado en una zona residencial del suroeste de la Ciudad de México, en niños en edad escolar, se identificó la asociación entre concentración elevada de partículas suspendidas y ozono y la exacerbación de síntomas de vías respiratorias bajas y disminución del flujo respiratorio máximo. (Vallejo, 2003: 58)

El peor momento de contaminación de la Ciudad de México se dio, sin ninguna duda, hacia la década de 1980. En aquellos años, la situación ambiental bordeaba el desastre ecológico. El crecimiento de la actividad industrial, la sobrepoblación y la mala calidad de los combustibles, entre otros factores, hicieron de la atmósfera de esta ciudad una de las más contaminadas del planeta. Si se me permite una memoria personal, los niños que crecimos en esta década amanecimos en diversas ocasiones con la noticia de que el suelo estaba regado de pájaros muertos y, por algún tiempo, las escuelas contaron con una alarma de contingencia ambiental y exigían que llevásemos con nosotros un pañuelo y vinagre con el cual humedecerlo para inhalar a través de él en caso de que el aire estuviera irrespirable. Teníamos la certeza de que, un día, deberíamos caminar por la ciudad con máscaras anti-gas.

Afortunadamente, a partir de entonces los gobiernos de la ciudad han tomado medidas eficientes y hoy en día se puede decir que, si bien la Ciudad de México es una urbe contaminada, se encuentra muy lejos de los niveles que alcanzó hace treinta años. De las primeras en aplicarse fue la introducción del Índice Metropolitano de la Calidad

del Aire (IMECA), un sistema que consiste en la transformación de las concentraciones de un contaminante a un número adimensional y que permite percibir la cantidad y densidad de contaminantes en el aire. Los resultados de la medición eran alarmantes. Por ello se tomaron medidas adicionales consagradas unas a la disminución de contaminantes atmosféricos, y otras al rescate ecológico del Distrito Federal. Por ejemplo, se efectuó el esquema *Hoy no circula*, para que las personas renunciaran al uso de sus automóviles una vez a la semana en condiciones normales y dos cuando existiese emergencia medioambiental. Los convertidores catalíticos, introducidos en 1991, desempeñaron un papel importante en la disminución del deterioro al medio ambiente producido por los automóviles. Además, se fueron cambiando las fórmulas de los combustibles para los vehículos y aparecieron las gasolinas *Magna sin* y *Premium*, combustibles sin plomo y con 87 y 92 octanos respectivamente.

En adición a lo arriba mencionado, comenzaron a desplazarse las fábricas que operaban dentro del territorio urbano, se recobraron algunas zonas no urbanizadas del Distrito Federal y en el año de 1986, más del 50 % del territorio capitalino fue pronunciado Área de Reserva Ecológica por el presidente Miguel de la Madrid Hurtado. En años posteriores, las zonas protegidas se ampliaron y se ha llevado a cabo una intensa campaña de reforestación y arbolado de la ciudad. Sin embargo, la presión de la metrópolis continúa haciendo peligrar las zonas protegidas del Distrito Federal y, aunque es cierto que la situación ha mejorado considerablemente desde su pico crítico, los capitalinos todavía respiran un aire cargado de contaminantes y experimentan las viejas sensaciones de inhalar un aire irrespirable, arraigadas en el imaginario. Serge Gruzinski relata sobre la toma de conciencia de la contaminación del aire:

Expresado en un tono y con acentos que no rechazarían los predicadores del siglo XVII, el miedo apocalíptico ha suplido a la indiferencia. Por fin, la opinión ha visto la proporción de un desastre que, a diferencia de la especulación inmobiliaria o de la violencia urbana, no salva ni a los burgueses de Polanco o del Pedregal ni a los desempleados de Ciudad Nezahualcóyotl. El mal es universal. Cada mañana, un domo de emanaciones tóxicas de tonos amarillos y violáceos desciende sobre la ciudad, insensible a los niños que van a la escuela, tan cruel para los ancianos como para los deportistas despreocupados. Dirigida por los periódicos, amplificada por la radio, la televisión y los partidos políticos, la toma de conciencia ha alcanzado a grandes sectores de la población. El Grupo de los Cien, dirigido por el escritor Homero Aridjis, se empeña en mantener la presión sobre funcionarios ineptos, corruptos o rebasados por la situación y la enormidad de la amenaza. Los programas de lucha contra el envenenamiento del aire se han multiplicado. (Gruzinski, 2004: 536)

Las imágenes del aire contaminado son mucho más terribles porque contrastan enormemente con una de las mitologías más enraizadas de la ciudad: la de *la región más transparente del aire*. Así bautizó el ilustre viajero Alexander von Humboldt a la Ciudad de México, sorprendido por la inmensa claridad de la atmósfera y la impresionante vista de los volcanes, en el año de 1804. La delgadez del aire se debe, como hemos señalado anteriormente, a la altura del valle de México. En la cuenca del Anáhuac, von Humboldt tuvo la oportunidad de comprobar sus ideas acerca de la transparencia del paisaje, derivadas de la teoría de los colores de Goethe.

Las impresiones del viajero alemán tuvieron eco en uno de los grandes escritores mexicanos del siglo XX: Alfonso Reyes, que en “Visión de Anáhuac”, un texto escrito en 1915 en Madrid, retoma el epíteto introduciendo la famosa frase de von Humboldt “Viajero: has llegado a la región más transparente del aire.” como epígrafe del primer apartado de su ensayo. Más adelante, comparando el valle de México con Castilla, el escritor dice:

Lo nuestro, lo de Anáhuac, es cosa mejor y más tónica. Al menos, para los que gusten de tener a toda hora alerta la voluntad y el pensamiento claro. La visión más propia de nuestra naturaleza está en las regiones de la mesa central: allí la vegetación arisca y heráldica, el paisaje organizado, la atmósfera de extremada nitidez, en que los colores mismos se ahogan —compensándolo la armonía general del dibujo; el éter luminoso en que se adelantan las cosas con un resalte individual; y, en fin, para de una vez decirlo en las palabras del modesto y sensible Fray Manuel de Navarrete:

una luz resplandeciente/ que hace brillar la cara de los cielos. (Reyes, 1995: 14)

“El éter luminoso”, “la atmósfera de extremada nitidez”, ese cielo que de tan claro tiene casi una cualidad metafísica, es una de las imágenes más persistentes del paisaje de la Ciudad de México, pues, naturalmente, esta percepción emanada de las ideas de Humboldt no la asumió únicamente Alfonso Reyes, sino que influyó radicalmente en la manera de contemplar el paisaje del valle del Anáhuac.

La trascendencia de la transparencia del aire se explica fácilmente. Se trata, como menciona el propio Reyes, de la encarnación del “éter luminoso”. El éter, para algunos autores —no es el lugar aquí de enumerar todas las posturas—, es el quinto elemento, sin embargo, para otros, se confunde con el aire. De cualquier manera, su ámbito es la esfera celeste y en el cielo se percibe. Se trata de la quintaesencia, identificada también con el *pneûma*, el calor vital o viviente que imbuye la vida a los cuerpos, es fuerza de vida. De acuerdo con los hermanos Böhme,

La quintaesencia no es únicamente la esfera más externa, la esfera eterna del cosmos, sino que puede ser también la luz, o el portador de la luz; luego es la substancia del alma o lo esencial de cada substancia individual (su quintaesencia); pero también puede ser la unidad de todo, es decir, la totalidad del Universo, el macrocosmos, o bien lo contrario, el microcosmos, el ser humano [...]. (Böhme, 1998: 172)

Al identificarse con la transparencia absoluta, el cielo de la Ciudad de México, su panorama aéreo, se contagia también de estos conceptos de altura metafísica. Al adoptar el epíteto de *la región más transparente del aire*, la ciudad adquiere cualidades luminosas y puras, sustanciales y místicas. Y, tanto los escritores como los artistas plásticos, no hicieron sino ahondar en este significado emanado –involuntariamente– de las observaciones científicas de Humboldt. Como bien señala Jaime Moreno Villareal,

Entre las ideas de Humboldt que influyeron en la cultura visual y el paisajismo pictórico del siglo XIX se cuenta la de contemplar las alturas y los valles desde una tercera posición relativa. Si el barón no escaló el Popocatepetl, sí remontó en cambio la fácil cuesta de la pirámide de Cholula en el valle de Puebla para desde ahí dominar la visión del Popocatepetl y el Pico de Orizaba —ambos volcanes alineados sobre el paralelo 19— para determinar “por ángulos de la altura, azimutes y bases perpendiculares, la diferencia de longitud entre la capital de México y el puerto de Veracruz”. Que esta manera de contemplar el paisaje mexicano fue adoptada a partir de Humboldt, lo hace evidente el poema “En el Teocalli de Cholula” (1824) que el cubano José María de Heredia, iniciador del romanticismo americano, escribiera desde la misma pirámide donde el naturalista alemán hizo sus observaciones.

El mito de la transparencia adoptado por los paisajistas estableció las alturas relativas como miradores óptimos para observar las cumbres y el valle de México en vistas panorámicas. José María Velasco (1840-1912), el más notable paisajista mexicano del siglo XIX, explota infaliblemente esa triangulación en sus visiones del valle de México. (Morano Villareal, 2002)

José María Velasco, pintor del que hemos hablado brevemente en el capítulo que se concentra en las imágenes del fuego, a causa, precisamente, de su amor por los paisajes volcánicos del valle de México, fue un artista sumamente representativo de su momento histórico, un pensador completo, como muchos hombres de su tiempo, que se apasionaron por la realidad mexicana y la construcción de una identidad sólida y auténtica. Velasco fue socio de número de la Sociedad Mexicana de Historia Natural. Realizó estudios botánicos, zoológicos y geológicos que siempre cristalizaron en su obra y se dejaron ver en ella, en un diálogo muy nutrido. Además, dejó constancia gráfica de algunas expediciones arqueológicas y fue profesor de paisajismo en la Academia de San Carlos. Jaime Moreno Villareal describe su relación con el paisaje del valle de México y las consecuencias de ésta en términos muy precisos:

Dotado de una peculiar visión histórica mediante la cual destinó imágenes de un México “eterno” a la contemplación futura, ofreció visiones del valle de Anáhuac como

centro fundacional, político y mítico de la nación. Heredero del saber geográfico decimonónico que cifraba en el plano topográfico del Distrito de México (hoy Distrito Federal) el principal escenario geográfico del país, lograría en su pintura cohesionar una identidad que requería de imágenes telúricas, pero también sublimadas, al tenor de la mezcla política que igualaba, como querían los románticos, a la naturaleza con la libertad. Libertad ideal pero capciosa, pues el centralismo político que caracterizó a la vida pública durante el siglo XX halló en sus paisajes justificación fundacional. El valle de México, asiento de la gran Tenochtitlan, asiento de la Ciudad de los Palacios, es un ombligo ceremonial, una sede cosmogónica, y el sitio del poder político de la nación. En la pintura de Velasco, los cielos despejados y los nevados volcanes guardianes son testigos de símbolos políticos: el águila y el nopal de la fundación mexicana en El Valle de México, 1877; Las Pirámides de Teotihuacán, 1878, como telúrico contrapunto prehispánico de los volcanes; y El Valle de México desde cerca del Molino del Rey, 1900, donde domina el Castillo de Chapultepec, sede del poder presidencial. La cultura mexicana oficial del siglo XX ancla en el paisajismo de Velasco; la transparencia de sus símbolos conforma un campo de estrategias futuras, la del México que será. (Morano Villeareal, 2002)

Para plasmar este México eterno desde su centro político y ceremonial, para crear las visiones míticas que transmitirían de manera plástica este sentimiento, Velasco sublima los paisajes y la naturaleza del valle del Anáhuac, relacionándolos, como los románticos, con la libertad y la grandeza. En esta construcción, el aire y su transparencia desempeñan un papel primordial. Hay algo en la transparencia del aire que introduce la trascendencia en un paisaje, que lo profundiza y lo enaltece, enclava, como diría Paul Valéry, “El grano misterioso de la altura extrema”.

Sin embargo, la claridad trascendente de la ciudad de México no tardaría en decaer, el cielo prístino e inmaterial, en materializarse, en llenarse de la miseria de la suciedad y las partículas. Tan temprano como en 1940, el propio Alfonso Reyes, repatriado en México tras una larga estancia en Europa, se sorprende del cambio que se ha verificado en su ciudad y escribe el texto “Palinodia del polvo”. En él, los lamentos por la claridad perdida nos cubren como una tolvanera aniquilante:

¿Es ésta la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico? ¿Por qué se empaña, por qué se amarillece? Corren sobre él como fuegos fatuos los remolinillos de tierra. Caen sobre él los mantos de sepia, que roban profundidad al paisaje y precipitan en un solo plano espectral lejanías y cercanías, dando a sus rasgos y colores la irrealdad de una calcomanía grotesca, de una estampa vieja artificial, de una hoja prematuramente marchita.

Mordemos con asco las arenillas. Y el polvo se agarra en la garganta, nos tapa la respiración con las manos. Quiere asfixiarnos y quiere estrangularnos. Subterráneos alaridos llegan solapados en la polvareda, que debajo de su manta al rey mata. Llegan descargas invisibles, ataque artero y sin defensa; lenta dinamita microbiana; átomos en sublevación y en despecho contra toda forma organizada; la energía supernumeraria de la creación resentida de saberse inútil; venganza y venganza del polvo, lo más viejo del mundo. Último estado de la materia, que nació entre la bendición de las aguas y —a

través de la viscosidad de la vida— se reduce primero a la estatuaria mineral, para estallar finalmente en esta disgregación diminuta de todo lo que existe. Microscopía de las cosas, camino de la nada; aniquilamiento sin gloria; desmoronamiento de inercias, “entropía”; venganza y venganza del polvo, lo más bajo del mundo.

¡Oh desecadores de lagos, taladores de bosques! ¡Cercenadores de pulmones, rompedores de espejos mágicos! Y cuando las montañas de andesita se vengan abajo, en el derrumbe paulatino del circo que nos guarece y ampara, veréis cómo, sorbido en el negro embudo giratorio, tromba de basura, nuestro valle mismo desaparece.[...] Venganza y venganza del polvo. Planeta condenado al desierto, la onda musulmana de la tolvanera se apercibe a barrer tus rastros. (Reyes, 1981: 61)

Alfonso Reyes, en su lucidez, es perfectamente consciente de la equivalencia entre la claridad del aire y la altura metafísica de la urbe. El aire límpido le da la profundidad al paisaje, mientras que el polvo, la materia concentrada, se la quita, lo vulgariza, lo sobaja. Hay en el polvo una miseria innegable, ineludible. Es el recordatorio de la muerte y la pequeñez, la presencia de la materia en su último estado degradado. El lamento de Reyes abarca varios niveles de destrucción. Hay un grito que viene desde debajo de la tierra, un llanto por el agua perdida, por los bosques talados, todo materializado en el aire que empieza a ser irrespirable.

Dieciocho años después, en 1958, Carlos Fuentes publica la novela *La región más transparente*, una de las obras cúspides de la literatura hispanoamericana del siglo XX. La novela, como mencionaremos en el capítulo dedicado a la tierra, es la última obra literaria que abarca la Ciudad de México en su totalidad. Se trata de la última gran novela moderna, antes de que la ciudad se desbordara en una megalópolis inabarcable y los puntos de vista se fragmentaran por completo. La elección del título de la novela tiene dos dimensiones. La primera de ellas es, sin duda, el diálogo con la tradición, con Alfonso Reyes, que fue para Carlos Fuentes no solamente un antecesor literario, sino que, física y personalmente, fue un ejemplo e, incluso, lo cargó cuando era niño, pues era amigo de su padre. En este mismo sentido, el título expresa un amor por la ciudad y una fe en su altura metafísica que no se ocultan durante la obra. Sin embargo, en otra dimensión que no invalida la primera, el título es, por supuesto, irónico. La complejidad de la obra de Fuentes no permite la diáfana transparencia de algo que es más allá del polvo. La ciudad retratada en *La región más transparente* no es transparente sino compleja, abigarrada, llena de capas de pasado y de presente que se superponen, de intereses encontrados, de personajes incompletos y torturados, de calles tortuosas y tristes. Se trata ya del monstruo entrañable, no del valle prístino e idealizado.

Lo que viene después, elabora desde aquí. No sólo porque temporal y culturalmente es imposible volver a la visión romántica de la ciudad, sino porque su realidad material la ha ido desdiciendo consistentemente. Hemos ya hablado sobre los niveles de contaminación atmosférica que ha alcanzado el Distrito Federal. En esas circunstancias, es imposible recordar *La región más transparente del aire* sin ironía, melancolía o arrepentimiento. La existencia de la mitología de un valle de transparencia metafísica no hace sino acentuar el contraste con la realidad. Las visiones actuales sobre el aire y la ciudad son todo menos sucesoras de la alta sencillez de un aire cristalino. Hijas de la megalópolis son, como ella, abigarradas, caóticas, turbias, engañosas, hostiles, coloridas, llenas de variaciones.

4.2 José Emilio Pacheco : la noche, la asfixia y el polvo

Ocorre frecuentemente que en las imágenes los elementos no se separan de manera tajante. Las interacciones entre ellos –sobre todo cuando éstas son poéticas– borran las fronteras y generan nuevos significados por asimilación, repulsión y contacto. El fuego evapora al agua, se sirve del aire para alimentarse, la tierra y el agua sofocan el fuego y, mezclados, forman una sustancia de maternidad innegable. José Emilio Pacheco, al ser un poeta de filiación tan marcadamente material, no es ajeno a estas mezclas y el aire, el elemento menos concreto de todos, se mezcla frecuentemente en su obra con otras sustancias para dar mayor poder a las imágenes.

Tampoco podemos olvidarnos que tanto la mitología de la Ciudad de México como su realidad están profundamente ligadas a los cuatro elementos, que éstos se unen y dinamizan en el emblema del águila sobre un nopal devorando una serpiente en medio del islote del lago y constantemente intervienen en la vida de la urbe. De la sensibilidad material de Pacheco mezclada con esta naturaleza mítica y auténticamente material de la ciudad surgen las más diversas combinaciones. En el poema “La cruz de mi parroquia”, Pacheco, en lugar de referirse a la cruz cristiana de una iglesia determinada, fiel al dicho que afirma que “Nadie puede negar la cruz de su parroquia”, es decir, que nadie puede esconder la carga de sus orígenes, convierte a la cruz cristiana en una cruz de espacio-tiempo, es decir, en una cruz que lo clava en la realidad en un momento y lugar determinados, y a la parroquia la proyecta en la Ciudad de México, de manera que resulta que el yo lírico no puede negar el estar clavado a esta urbe. Al mismo tiempo, la cruz se transforma en un pararrayos, es decir, en un llamador de electricidad, de

tremenda energía –de vida. En el poema, todos los elementos dialogan a través de la imagen de la tormenta, construyendo a través de su interacción la realidad de la ciudad:

No negaré la cruz de mi parroquia / Porque la cruz / Es en verdad un pararrayos.
// Cómo se cimbra todo cuando truenan el relámpago / Y el cielo se desploma en un
millón de fragmentos. / La cruz recoge entonces la violencia del aire / Y la hunde en
tierra firme. / Allí el fragor se vuelve oscuridad / Y prepara en tinieblas otra tormenta /
Que asciende sísmica y trémula. // En este caso no hay / Ninguna cruz que absorba el
terremoto / Y sea capaz de hundir su iracundia / Entre las nubes negras. (Pacheco,
2010b: 727)

La reconstrucción de una tormenta eléctrica con inmensos nubarrones negros, como suele haberlas abundantemente en el verano de la ciudad, acaba por transformarse en un terremoto. El hilo conductor es el fuego del rayo, con el que cae el cielo – presumiblemente transformado en agua- desplomado en un millón de fragmentos. Aunado a esto, la cruz-pararrayos recoge la violencia del aire y las hunde en la tierra, desde la que crepita un terremoto incontrolable, que no puede ser absorbido y devuelto a las nubes negras. En este poema, la violencia de los elementos es innegable. La tormenta es unánime, dinámica, y abarca todos los elementos del territorio en el que se desarrolla, desde el cielo hasta las profundidades de la tierra. Quizá sea la pertenencia a este caos dinámico la que no puede negar el autor.

Un fragmento similar, aunque más melancólico, lo encontramos en “Los elementos de la noche”. En este texto, Pacheco aborda la destrucción de un valle urbano que reconocemos, a través de la mención del destierro del agua y la presencia del águila, como el valle de México, aunque, para acentuar el valor mítico de su poema, el autor se refiera a “ciudades vencidas”, en plural. Puede ser que haga alusión a las distintas ciudades que ha sido la Ciudad de México, todas ellas, de una u otra manera, derrotadas en el tiempo:

Bajo el mínimo imperio que el verano ha roído/ se deshacen los días./ En el
último valle/ la destrucción se sacia/ en ciudades vencidas que la ceniza afrenta./ La
lluvia extingue/ el bosque iluminado por el relámpago./ La noche deja su veneno./ Las
palabras se rompen contra el aire./ Nada se restituye ni devuelve/ su verdor a la tierra
calcinada./ Ni el agua en su destierro sucederá a la fuente/ ni los huesos del águila
volverán por las alas. (Pacheco, 2010b: 19)

En este texto, la destrucción es perpetrada por el calor que roe, la ceniza que extingue el incendio provocado por el relámpago, que, a su vez, ya ha calcinado la tierra; la oscuridad que envenena, el aire que rompe la posible comunicación. Los elementos, en una especie de lucha entre sí, se vencen y acaban con un valle cuyo

verdor ha sido aniquilado, su agua puesta en exilio y cuya águila –su símbolo triunfante– ha muerto y no volverá a recoger sus alas.

Sin embargo, aunque es común encontrar los elementos dialogando, luchando e identificándose entre sí en la escritura de Pacheco, hay un paralelismo más frecuente que los otros. Para este escritor, el aire y el fuego se encuentran, muy a menudo, relacionados. Este fenómeno responde a diversas razones. La primera de ellas es de orden físico: el fuego necesita del aire para existir, del oxígeno como comburente, y, además, del viento para propagarse con mayor facilidad. La segunda razón es de orden simbólico: la tierra y el agua, como hemos visto ya, son elementos femeninos, mientras que el aire y el fuego son masculinos. Huitzilopochtli, el dios encarnado en águila – animal aéreo– que protagoniza el mito de fundación de Tenochtitlan, es también el sol. El águila mexicana es un sol alado, dado al viento, que conquista y se funde con la serpiente femenina, lunar, dueña del agua y la tierra.

Encontramos a este dúo material en contextos y con significados diversos. Por un lado, como hemos visto en las citas anteriores, el aire puede alimentar y propagar un fuego destructor, ser consumido por él en una especie de sacrificio. Tal es el caso de un fragmento del poema “El reposo del fuego”, texto que, como hemos visto en otros apartados, se encuentra fuertemente ligado a la ciudad y su dinámica de vida y muerte. En él, como en los versos que hemos transcrito antes, somos, por momentos, testigos de una destrucción, de cómo un paisaje se extingue:

Nada altera el desastre: llena el mundo/ la caudal pesadumbre de la sangre./ Con un hosco rumor/ desciende el aire/ a la más pétrea hoguera/ y se consume. (Pacheco, 2010a: 37)

En estos versos, en efecto, el aire es consumido por una hoguera que es mitad tierra y mitad fuego; antigua, quizás volcánica. Sin embargo, momentos después, en el mismo poema, somos testigos de un renacimiento de la misma materia:

Poco a poco/ la tarde cae en la lluvia./ Las tinieblas/ zozobran en la luz. Resuena, vibra/ ese golpe ignorado, ola invisible/ con que el fuego del aire enciende el mundo. (Pacheco, 2010a: 59)

El mundo vuelve a encenderse, a abolir las tinieblas, a través del fuego del aire. Podemos imaginarnos una mezcla prístina de luz y transparencia, de claridad envolvente y tibia que vuelve a dar la vida. Hemos hablado ya de los vínculos entre el aire y la luz, resumidos en el éter. Sin embargo, vuelvo a citar a los hermanos Böhme para recordar

su naturaleza: “Se podía concluir que el éter es la luz, o, al menos, el portador de la luz, hasta en los últimos confines del cosmos y del alma”.³⁵

Por último, en esta línea de asociación, me interesa citar el poema “Tacubaya, 1949”. En este texto, Pacheco evoca la antigua villa de Tacubaya, pueblo histórico que, por el crecimiento de la urbe, en 1928, desaparece como municipio y se vuelve parte de la Municipalidad de Historia del Distrito Federal. Poco a poco fue cambiando su carácter de pueblo por el de un barrio de la ciudad, hoy en día al centro y al poniente de la urbe, colindante con Chapultepec y sumamente urbano. El año en el que se sitúa el poema, cuando José Emilio Pacheco contaba 10 años de edad, se ubica todavía en la transición de esta zona:

Allá en el fondo de la vieja infancia/ eran los árboles, el simulacro de río, / la casa tras la huerta, el sol de viento, los años calcinados. / Un desierto/ que hoy se sigue llamando Tacubaya. (Pacheco, 2010b: 129)

El “sol de viento” que el yo lírico de Pacheco recuerda en Tacubaya tiene un aire luminoso y melancólico, cálido y benigno. La mezcla del aire y la luz es la imagen superior de la claridad. He ahí el cielo metafísico, alto, impoluto y luminoso al que hacíamos alusión en la introducción de este capítulo. Esta síntesis de la luminosidad y el aire es la más simple de las materias, la menos cargada. De acuerdo con Gaston Bachelard,

El signo realmente aéreo se [...] funda, en efecto, sobre una dinámica de la desmaterialización. La imaginación sustancial del aire sólo es verdaderamente activa en una dinámica de desmaterialización. El azul del cielo es aéreo cuando se imaginamos dulcificándose entre los dedos, como una tela fina, acariciando, como dice Paul Valéry [...]: *El grano misterioso de la altura extrema*. (Bachelard, 2012: 204)

Es necesario que el aire se encuentre completamente desmaterializado, simplificado, para que encarne la visión del éter. He ahí el poder trascendente de “La región más transparente del aire” de Alfonso Reyes. Sólo este cielo se presenta como la posibilidad absoluta, la altura extrema. Bachelard Continúa más adelante:

Así, en el campo del aire azul más que en otra parte, se siente que el mundo es permeable a la ensoñación más indeterminada. Entonces es cuando el ensueño tiene verdadera profundidad. El cielo azul se ahonda bajo el sueño. El sueño elude la imagen plana. Pronto, de modo paradójico, el sueño aéreo no tiene más que la dimensión profunda. (Bachelard, 2012: 210)

³⁵ Gernot y Hartmut Böhme. *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*. Barcelona: Herder, 1998. P.173

Contra este aire cargado de luz, profundidad y pureza, desposeído de toda mácula y extendido como una posibilidad infinita, se erige el aire tóxico, materializado a través de millones y millones de partículas suspendidas, irrespirable, de la ciudad moderna. En una dialéctica sin tregua se enfrentan “La región más transparente del aire” y “la ciudad más contaminada del planeta”.

Las dos características materiales esenciales de este aire materializado son, por un lado, su opacidad, su capacidad para destruir la transparencia metafísica original y mitológica del valle y, en segundo lugar, su toxicidad, que representa uno de los elementos más claramente hostiles de la urbe.

Dos poemas que dejan ver muy bien la nostalgia por la transparencia de la metrópolis son “Ajusco” y “Malpaís”, textos de los que hemos ya hablado desde la perspectiva de los volcanes en el capítulo dedicado al fuego. El primero de ellos describe la orografía de la urbe, casi toda volcánica y que cierra completamente el valle, como el sepulcro que el fuego habría erigido para sí mismo. Llama la atención que en los versos que parecen de un carácter geológico y primigenio, la actualidad del poema se deja ver a través, justamente, de la “transparencia abolida” del aire:

Roca heredada de un desastre, el fuego/ erigió su sepulcro y cierra el valle/ su resplandor de musgo entre la inerme/ transparencia abolida. (Pacheco, 2010b: 82)

En “Malpaís”, el poeta condensa en algunos versos los elementos físicos que hacen el aire opaco e irrespirable y los responsabiliza de haber puesto un telón frente a las montañas, desapareciéndolas de la vista de los habitantes. La pérdida de la transparencia del aire no sólo implica la degradación de la claridad trascendente de la cuenca de México, sino una pérdida más, la del paisaje que, a través de la niebla del esmog, se ha vuelto invisible gran parte del año. El poema comienza con la recuperación momentánea de las montañas: “Ayer el aire se limpió de pronto/ y aparecieron las montañas. / Siglos sin verlas.” (Pacheco, 2010b: 289) A continuación, en la línea del refrán que reza que “nadie sabe lo que tiene hasta que lo ve perdido”, Pacheco afirma que la existencia de las montañas tenía sin cuidado a los habitantes de la urbe hasta que ya no pudieron verlas más. Otra vez, el poeta recupera un paisaje amado a través, precisamente, de su pérdida; las montañas brillan por su ausencia:

Sólo nos dimos cuenta de que existían las montañas/ cuando el polvo del lago muerto,/ los desechos fabriles, la ponzoña/ de incesantes millones de vehículos/ y la mierda

arrojada a la intemperie/ por muchos más millones de excluidos,/ bajaron el telón irrespirable/ y ya no hubo montañas. (Pacheco, 2010b: 290)

Entre los elementos que Pacheco enumera se encuentra el polvo del lago muerto. Ya hemos hablado brevemente de las tolvaneras que caracterizan al Distrito Federal. Una vez más, las pérdidas se encadenan, los elementos se unen. El agua desaparecida concreta su venganza suprimiendo, también, la transparencia del aire. Los desechos fabriles y la ponzoña de los vehículos, por otra parte, representan los clásicos elementos productores de la contaminación atmosférica. El último elemento enumerado, “la mierda arrojada a la intemperie por muchos más millones de excluidos” introduce en la opacidad del aire el elemento social. Así, todas las dimensiones de la ciudad, los abusos históricos, el ecocidio, el crecimiento desmedido, la modernización a costa de todos y la exclusión y la desigualdad sociales participan en la anulación del paisaje, en la pérdida de la claridad del valle y la desaparición de las montañas.

En otros textos, José Emilio Pacheco enfatiza, sobre todo, la toxicidad del aire que se respira en la ciudad. En “El reposo del fuego”, en un movimiento vital, el yo lírico se enfrenta contra los mecanismos que degradan su realidad y su existencia. En el poema, que es un canto en la Ciudad de México a la fugacidad de la vida y a la final necesidad vital del deterioro, el hombre y su lucha se sitúan en medio de esta dialéctica. Tras representar el transcurrir implacable del tiempo y sus efectos, el yo lírico se yergue, quebrando su mansedumbre y enfrentándose a los elementos que lo asedian:

Hoy rompo este dolor en que se yergue/ la realidad carnívora e intacta./ Haciendo tu astilla inmóvil, mansedumbre./ Cerco lo que me asedia, las viscosas/ manchas del aire tóxico y la zarpa/ anudada sin cuerpo como aceite/ a la noche animal que se desata. (Pacheco, 2010a: 37)

Así, el hablante hace frente a la realidad que lo devora y, entre los elementos que lo acechan y a los que debe plantar cara, menciona “las viscosas manchas de aire tóxico” y “la noche animal que se desata”. Ya hablaremos más adelante de la oscuridad y la noche, otros elementos aéreos y atmosféricos, en la escritura de Pacheco. Por ahora, concentrémonos en las imágenes del aire venenoso. Aunque dentro de un poema más bien metafísico esta imagen puede resultarnos exagerada, es verdad que los habitantes de la Ciudad de México, sobre todo hace apenas alguna década, tenían –y tienen- que enfrentarse diariamente a un aire que atenta contra ellos.

Hay, en el inventario de nostalgias urbanas de José Emilio Pacheco –y de gran parte de los habitantes de la ciudad, por supuesto- una inmensa tristeza por el aire

limpio, prístino, que se ha ido, presumiblemente para siempre. Muchos textos dejan constancia de esta pérdida y la contrastan con recuerdos de un tiempo mejor, los tiempos de “La región más transparente del aire.” Uno de estos poemas lleva por título “San Cosme, 1854”. En él, el hablante mira una litografía de la ciudad de antaño y, en un principio, siente una gran nostalgia por esa urbe perdida:

Mundo de vidrio en la litografía. Jardines/ en donde ahora se atropellan los coches./ Casas y fuentes y árboles frutales, / hoy estacionamientos desolados./ Aire sin mancha/ y no el actual irrespirable veneno. (Pacheco, 2010b: 217)

Sin embargo, en su muy característico estilo, Pacheco abandona la nostalgia rápidamente para no caer en la simpleza de afirmar que todo tiempo pasado fue mejor. Si bien esa ciudad de la litografía gozaba de las ventajas de la transparencia, también es verdad que estaba llena de injusticias que se enumeran en la segunda parte del texto.

En el poema “Paseo de la Reforma”, José Emilio Pacheco describe lo que habrá sido, quizás, la experiencia de un paseo por esta calle principal de la urbe –el antiguo Paseo de la Emperatriz- y descubrir el cadáver de un árbol antiguo, muerto quizás a causa de los venenosos gases expulsados por los automóviles. Este árbol representa la nostalgia por el México de antaño, pero, además, una rabia muy presente e inmediata:

Este fresno tan bien plantado / que ni el rayo ni la tormenta pudieron/ estremecer, / que ni el hacha/ osó injuriar con su afilado silbido; / este monumento / a la belleza del mundo; este pródigo / que nos dejó respirar y alabó/ los ojos con su estampa /y fue luz / pero también dio sombra y duró / más que nuestras edades y todo. / Éste que parecía eterno / o estable al menos / ha muerto asfixiado / y masacrado con otros mil / por el gas venenoso que echan / los autobuses / en la innoble y letal colonia / penitenciaria / que hasta hace poco llamamos / Ciudad de México. (Pacheco, 2010b: 293-294)

El árbol es, para Pacheco, un monumento a la belleza del mundo y una fuente de vida, un manantial de luz y sombra, duradero y sólido, que parecía poder resistirlo todo hasta que el inacabable paso de los coches cercanos a él terminó con su existencia. En este sentido, la modernización y el crecimiento de la urbe parecen erguirse en contra de todo lo vital y lo sagrado que existe en ella. Hacia el último verso, el poeta llama a la ciudad “colonia penitenciaria”. Este epíteto resulta enormemente acertado para calificar a una población de criminales –asesinos de árboles- que, a la vez, sufren la condena de vivir en el ambiente que han creado.

Y, así como este árbol en ruinas desata la nostalgia por otra ciudad, en el poema “Para Efraín Huerta”, Pacheco echa de menos a ese poeta, otro autor tremendamente ligado a la ciudad de México:

¿En qué lugar del valle que no elegimos, la isla de asfixia/ rodeada de miseria por todas partes, habrán quedado/ tus pasos, tus palabras, tu última sombra? (Pacheco, 2010b: 299)

En el texto, Pacheco se refiere a la ciudad como una especie de destino no elegido, un castigo quizá, impuesto por un dios caprichoso o por un azar indiferente. Describe su geografía como una “isla de asfixia” y en ella busca los pasos, la sombra del poeta amigo, del ser humano que compartía no solamente su tiempo y este espacio asfixiante, sino su contradictoria pasión por él, su obsesivo mirar la ciudad. Como el árbol en el poema anterior, Efraín Huerta desapareció en la urbe y dejó su sombra de pie en algún sitio. Muy probablemente, José Emilio Pacheco dialoga en este poema de añoranza con uno de los poemas más hermosos y que denotan mayor amor por la ciudad de México que se hayan escrito: “Declaración de amor”, del propio Efraín Huerta. El poeta, nacido en 1914, se proclama a sí mismo una sombra paseante:

Ciudad que lloras, mía, /material, dolorosa, /bella como camelia /y triste como lágrima,/ mírame con tus ojos / de tezontle y granito, /caminar por tus calles /como sombra o neblina. (Huerta, 1998: 106)

Pero me interesa citar un último poema de Pacheco que tiene que ver con el azul y la transparencia del cielo. Se trata de “El cielo tan azul”. En este texto, el yo lírico observa con sumo escepticismo un cielo azul nítido, que aparentemente ha recuperado su original transparencia tras una tormenta. Sin embargo, en los segundos en los que el hablante sostiene la mirada, un jet cruza el cielo y lo mancha, para confirmación del pesimismo del observador:

El cielo tan azul de esta mañana no muestra/ Las cicatrices del relámpago. / Está sin polvo ni humo. Parece un lago de viento / Antes de que llegáramos a hundir y matar el aire y el agua/ Con la basura que es nuestra marca de fábrica. // La tempestad de anoche no lavó el mundo. / Así lo creímos/ Hasta que vino a manchar lo immaculado de todo/ La turbia estela venenosa del yet sin el cual/ El mundo de este ahora sería imposible. (Pacheco, 2010b: 678)

Es curiosa la constante identificación del cielo y el lago desaparecido de la urbe en la literatura. El cielo limpio recuerda los tiempos anteriores al asesinato del agua y el aire mediante su personificación de un lago de viento. Parece, por instantes, que la tempestad hubiese limpiado el firmamento, pero pronto la estela de un avión deja su cicatriz de humo y le recuerda al yo lírico nuestra dependencia de la tecnología y, por ende, del veneno que mancha el cielo.

Pero el aire envenenado no es la única imagen aérea que puede resultar aterradora. Para Pacheco, el viento en la ciudad frecuentemente se manifiesta a manera de lamento o grito. En estas ocasiones, no sólo es el sonido –equiparable a un sollozo a un aullido– lo que materializa la existencia del aire, sino que repetidamente viene acompañado del polvo de las tolvaneras y de los significados de este material, residuo último de los seres y las cosas.

En “El reposo del fuego”, nos topamos dos veces con la imagen del viento que aúlla o solloza. En la primera de ellas, el yo lírico describe la inmensa hoguera del tiempo, la perenne presencia de las montañas que atestiguan el acabarse del todo, el devenir de los seres en viento y polvo:

Sangre y humo alimentan las hogueras. / Nada mella el fulgor. / Y las montañas/
reblandecen los siglos, se incorporan, / desbaratan su ritmo, son de nuevo piedra, /
mudez de piedra, / testimonio / de que nada hubo aquí, / de que los seres, / son de
polvo también, / se tornan viento.

Ser de viento espectral, ya sin aullido, / aunque busque su fin, aunque ya nada/ pueda
retroceder. / El polvo es tiempo. / Es la tierra que da su fruto amargo, / el feroz
remolino que suspende/ cuanto aquí se erigió. (Pacheco, 2010a: 40-41)

Este viento cargado de seres apagados parece haber proferido, en algún momento, un aullido espectral, haber sido el remolino feroz que acaba con todo, sin embargo, en el instante en que se enuncia el poema, incluso el sonido animal del aire cargado de materia inerte se ha extinguido. A pesar de esto, podemos imaginar el bramido del aire. Las palabras “aullido” y “feroz” nos pintan la imagen de una bestia. Y, en efecto, de acuerdo con Gaston Bachelard, “El viento grita de algún modo antes que la bestia, las jaurías del viento aúllan antes que los perros, el trueno gruñe antes que el oso”. (Bachelard, 2011: 282) Se trata de una especie de monstruo primigenio. El filósofo francés va más allá y nos dice que, justamente, el viento precede al monstruo aéreo de tal manera que, en la imaginación, lo origina:

[...] parece también que el rumor de los vientos iracundos produce directamente los monstruos del aire. Se les oye gritar “bajo la rueda de hierro del trueno”. En la tempestad, “la Gorgona se multiplica con apariciones aéreas, monstruosas imágenes de sí misma”, en una especie de espejismo sonoro que *proyecta* el espanto en las cuatro esquinas del cielo. [...] Los pájaros siniestros, lejos de todo recuerdo de una ciencia de los augurios como la entendemos en nuestros sueños tristes ¿no nacen de los gritos desgarradores del viento? (Bachelard, 2011: 280-281)

En este sentido, el viento, en su encarnación violenta y cargada de polvo, personifica al devenir mismo, que todo lo arrastra. Y este devenir es la Gorgona de

Pacheco, sus heraldos son los pájaros siniestros. Pero para este escritor hay un aspecto humanizado en este elemento que lo hace lamentar la destrucción que provoca. El viento de “El reposo del fuego” es una bestia a la par cruel y doliente. En un cierto punto el aullido se torna sollozo, como podemos ver en los siguientes versos:

No hay tiempo, no lo hay, / no hay tiempo; mide/ la vejez del planeta por el aire/ cuando cruza implacable y sollozando. (Pacheco, 2010a: 56)

La contradicción, el desgarramiento del viento, yace justamente en el contraste entre las palabras “implacable” y “sollozando”. El aire llora su propio látigo destructor, la tragedia también es suya. Esto no debería sorprendernos, porque el límite sonoro entre el aullido de los lobos y el del grito de un corazón deshecho es muy sutil. El viento cubre una gama amplia de emociones. De acuerdo con Bachelard, “Todas las fases del viento tienen su psicología. El viento se excita y se desanima. Grita y se queja. Pasa de la violencia a la angustia.” (Bachelard, 2011: 284)

Con respecto al polvo, además de materializar al viento con una carga de muerte, en la obra de Pacheco, como en “Palinodia del polvo”, de Alfonso Reyes, que revisamos en la introducción de este apartado, el polvo es lo único que permanece y prolifera en el valle de México. Pacheco comparte la visión de Reyes y, en un espíritu similar, lamentándose por el destino de su ciudad tras el terremoto y por la implacable desaparición de todo, en el poema “Las ruinas de México (Elegía del regreso)”, recoge una genealogía del lamento ante la polvareda y nos dice:

Crece en el aire el polvo,/ llena los cielos. / Se hace de tierra y de perpetua caída. / Es lo único eterno. / Sólo el polvo es indestructible. (Pacheco, 2010b: 311)

El polvo, en esta ocasión, parece una hiedra parasitaria del aire, crece en él y cae en él y a través de él eternamente. Sólo el polvo –el conjunto de los restos- y sus ciclos aéreos parecen permanecer en el paisaje de una urbe que se escapa constantemente entre los dedos.

Pero hay un elemento aéreo mucho más presente en la literatura de Pacheco sobre la ciudad: la noche. El denso cielo nocturno es el contrapunto del cielo transparente e iluminado. La noche y su oscuridad son una sustancia en sí mismos, mucho más material que el aire y tienen una vida que se opone constantemente, en una dialéctica milenaria, a las imágenes de la luz. Acerca de la oscuridad como materia y

sus interacciones con lo luminoso en los terrenos humanos nos dicen los hermanos Böhme:

Difícilmente se podrá decir que en todo esto “habla” la “Naturaleza”, pero sí, probablemente, que la luz y la oscuridad son de una necesidad insoslayable en el sistema semántico del lenguaje y en el orden simbólico de la cultura. Ya que sin luz no hay vida, e incluso cada manifestación de la vida depende, ante todo, de la luz. La luz es, pues, lo absoluto de todos los fenómenos, de todo lo que “sale a luz”. Y lo oscuro no es simplemente, nada, sino el poder de la noche. (Böhme, 1998: 174-175)

El aire, preñado de oscuridad, es pesado y espeso. Esto tiene, incluso, consecuencias en nuestra percepción del espacio. Mientras que la iluminación hace que el espacio se extienda ante nosotros, la oscuridad lo comprime y lo densifica. Son materias diferentes. De acuerdo con Friedrich Bollnow, en efecto, “En la oscuridad de la noche se manifiesta un espacio totalmente distinto, oculto durante el día, que tiene caracteres propios muy otros que el espacio claro, inundado de la luz del día”. (Bollnow, 1969: 193)

Como podemos imaginarnos, en la literatura de José Emilio Pacheco, la noche y la oscuridad tienen –como todos los elementos- cualidades principalmente negativas que, de vez en vez, se ven iluminadas por el auténtico revés de las cosas: el de que la vida permanece más allá de –y gracias a- la continua desaparición de los seres concretos y aislados. Una de las principales cargas semánticas en las noches citadinas de Pacheco es el miedo a que la noche sea eterna. En este sentido, conecta con la tradición prehispánica, pues, como hemos visto en otros apartados, los aztecas temían siempre la desaparición del sol y, para convocar su constante renovación, ofrecían sacrificios humanos. Este tema se ve ilustrado en el cuento “La fiesta brava” – texto del que hemos hablado ya un poco, pero cuyo estudio minucioso reservamos para el capítulo dedicado a la tierra-, en el que una secta neoprehispánica secuestra al protagonista de la historia para arrancarle el corazón en el centro de la Tenochtitlan enterrada para, así, asegurar que la ciudad vuelva a ver la luz. Me concentraré en otros textos con temas similares. Ya en “El reposo del fuego”, Pacheco deja ver esta angustia ante la posibilidad de la noche inacabable:

Atardecer de México en las lúgubres/ montañas del poniente.../ Allí el ocaso/ es tan desolador que se diría: la noche así engendrada será eterna. (Pacheco, 2010a: 53)

De acuerdo con este texto, la noche se engendra entre “las lúgubres montañas del poniente” y justamente esta maternidad es la que podría conferirle la cualidad de eternizarse. En este sentido, es la tierra del valle de México la que podría “parir” la oscuridad sin fin. Este hecho la dota, por supuesto, de una carga mortuoria y apocalíptica que, como hemos visto con anterioridad, siempre está presente en la obra de José Emilio Pacheco. Esta identificación entre la urbe y la muerte llega a tal extremo que hemos ya leído en distintas ocasiones cómo Pacheco llama a la ciudad de México “capital de la muerte”. En este mismo sentido, en “El reposo del fuego” lo leemos llamarla también “capital de la noche”. En el texto, tras preguntarse por los jardines, las embarcaciones, los bosques, las flores y los prados que caracterizaban la existencia de la primera ciudad, el yo lírico se responde:

Los llenaron de mierda, los cubrieron/ para abrir paso a todos los carruajes / los eternos amos de esta tierra, / de este cráter lunar donde se asienta/ la ciudad movediza, la fluctuante/ capital de la noche. (Pacheco, 2010a: 55)

Aquí la noche está asociada al polo negativo del espectro de valores. Parece que la ciudad, dividida entre opresores y oprimidos, despojada de su asiento natural original, reinara precisamente a través de esta configuración injusta y abusiva, sobre la oscuridad. Un poema que lleva esta visión atroz de la noche urbana hasta el extremo es “Nocturno de México”. En él, no es la luz de las estrellas la que resplandece sobre la urbe, sino el desastre de su muerte. El poeta especula con la posibilidad de que sean estrellas inexistentes las que vemos, de manera que no es su vida, sino su muerte la que atestigüamos desde la lejanía. Construye así un cielo en plena hecatombe. Es la sombra y no la luz el mensaje diferido de los astros. No conforme con esta construcción espectral, hace caer el manto de este cielo agonizante como un sudario sobre el rostro de la ciudad inerte:

La húmeda noche se deposita en la ciudad. Ahora sólo es visible su gran carta astronómica. Si alzas la vista no pensarás en cuántas estrellas que parecen arder son apenas reflejo de una catástrofe milenaria, información que a velocidad de la luz tarda edades de sombra para llegar hasta aquí abajo. Como si en su vértigo que se abre paso entre malezas intangibles aquel resplandor muerto se negara a hundirse en la fosa común de la eternidad.

[...]

La noche está cavada de túneles. La horadan y trepanan ruidos inexorables como termes. El silencio del mundo se viene abajo triturado por la avidez de tanta carcoma. Todo resuena en la noche triste que cubre la ciudad como paño arrojado a la cara de un muerto. (Pacheco, 2010b: 245)

Además de un sudario, la noche configura un espacio aparte, horadado de túneles, de agujeros roídos por termitas que la carcomen. En este sentido, el cielo tiene su propia lógica espacial y material metafórica, una lógica que lo construye como una sustancia densa, capaz de degradarse – con la que difícilmente podría identificarse el cielo diurno- y que lo entrega a una serie de destrucciones propias, invisibles para nuestros ojos, pero que el sujeto lírico del poema intuye con su angustia y siente en su experiencia nocturna de la ciudad.

Sin embargo, los dos poemas apenas citados tienen un tono mítico, despegado de la realidad concreta y cotidiana de la metrópolis. El poema “La noche es de los muertos” le da un giro más terrenal a la asociación de la noche citadina con la muerte. En él, el sujeto lírico recuerda a la mujer que lo cuidaba en la infancia, que solía, como arquetípicamente suelen hacer las nanas, contarle historias de fantasmas que lo asustaban:

“La noche es de los muertos”, decía la nana / para el temor y asombro de mis cuatro años. / “No salgas a la calle porque les pertenece la noche. / Vuelven a despedirse y a reclamar lo que es suyo.”

“La noche es de los muertos. / No estés afuera / cuando ya ha oscurecido.”

[...]

Al cabo de los años la nana tuvo razón. / Ya no se puede salir de noche a la calle. / No es, desde luego, culpa de los muertos. (Pacheco, 2010b: 505)

La nana advierte al niño acerca del dominio de los muertos sobre la noche – equivalencia que parece muy acorde con los textos anteriores; sin embargo, esta vez el poeta extiende una mirada irónica sobre esta afirmación y declara que, si bien es verdad que se ha vuelto peligroso salir de noche, este peligro no tiene nada que ver con los muertos o con el hecho de que la noche se deba a ellos. El lector entiende que el inconveniente, lo que impide salir de noche en la ciudad, son en realidad los vivos. El poema hace referencia a la inseguridad y la criminalidad de la Ciudad de México, fenómeno que alcanzó su cenit a mediados de los años noventa y ha ido disminuyendo con el tiempo, lamentablemente, sin alcanzar, en absoluto, niveles aceptables. Sin embargo, la percepción de esta urbe mejora –si acaso lo hace- mucho más lentamente de lo que lo han hecho sus circunstancias. Existe un mito –respaldado, sin duda por una realidad violenta, aunque no a la medida de sus imágenes- de la Ciudad de México

como una metrópolis terrorífica, que acaba con sus habitantes no únicamente de manera simbólica o por desgaste, sino atacándolos literalmente.

Ya en *Las batallas en el desierto*, publicada en 1981, pero cuya trama se desarrolla en 1948, Pacheco hace mención de ciertas zonas pobres e inseguras de la urbe, como la Colonia Doctores y Romita (hoy Av. Cuauhtémoc). De ésta última, sobre todo, resalta la experiencia infantil del miedo de estar cerca de ella. Ese sentimiento que le produce a Carlos, el protagonista, este barrio en particular es muy frecuente en los habitantes de la Ciudad de México, en general, desde hace ya muchos años. La inmensidad y los contrastes de la capital mexicana tanto en términos espaciales como sociales e, incluso, a causa de las ya tan mencionadas capas de historia que perviven enterradas en ella, generan muchos rincones oscuros, indeterminados y amenazantes que producen, a su vez, un gran inventario de leyendas urbanas terroríficas. El habitante de la Ciudad de México se caracteriza, en mucho, por el miedo que siente hacia su propia ciudad, pues la vive como un sitio indómito y vivo, con una voluntad autónoma, misterioso y siempre impredecible. Así describe Pacheco el miedo de su personaje:

Romita era un pueblo aparte. Allí acecha el Hombre del Costal, el gran Robachicos. Si vas a Romita, niño, te secuestran, te sacan los ojos, te cortan las manos y la lengua, te ponen a pedir caridad y el Hombre del Costal se queda con todo. De día es un mendigo; de noche un millonario elegantísimo gracias a la explotación de sus víctimas. El miedo de estar cerca de Romita. El miedo de pasar en tranvía por el puente de Avenida Coyoacán. Sólo rieles y durmientes; abajo el río sucio de La Piedad que a veces con las lluvias se desborda. (Pacheco, 1999: 14)

Llama la atención la supervivencia de este género de leyendas en la cultura popular. Desde entonces – y quizá desde mucho antes- hasta nuestros tiempos, el miedo al secuestrador que te mutila (y envía tus partes a tu familia) es una constante en el D.F. De hecho, han existido varios casos reales de este género de plagiaro, como el más o menos recientemente encarcelado “Mocha-orejas”, que cortaba a sus víctimas las orejas para enviárselas a sus familias como manera de presionarlas para entregar un rescate. En el fragmento de Pacheco, a la imagen de este tipo de secuestrador –encarnada aquí en el tradicional Hombre del Costal- se le une el imaginario de los mendigos, de la pobreza cuyo efecto productor de culpa genera miedo en el inconsciente.

Pero, regresando al hilo de las imágenes nocturnas de Pacheco, no todas ellas tienen que ver con una profunda oscuridad, hermana de la muerte. A veces, de una manera paradójica, la noche se incendia y toma el rostro de una hoguera encendida. En

“El reposo del fuego” nos topamos con dos imágenes de esta índole. La primera de ellas juega precisamente con la paradoja de una inmensidad silenciosa y oscura en la que, en realidad, y fuera del alcance de nuestros sentidos, está ardiendo la ciudad:

Conozco la locura y no/ la santidad: / la perfección terrible de estar muerto./ Pero los sordos, imperiosos ritmos, / los latidos secretos del desastre, / arden en la extensión de mansedumbre/ que es la noche de México. (Pacheco, 2010a: 54)

En los versos que acabo de citar, en primer lugar, el autor deslinda la noche de la Ciudad de México de la “perfección terrible de estar muerto”, pues él, que la conoce, sabe que en esa “extensión de mansedumbre”, de tranquilidad aparente que es el cielo nocturno en su mutismo, en realidad se mueve y arde, en “latidos secretos”, el desastre. Se trata del mismo desastre, de la misma destrucción, que ha convocado constantemente a lo largo de este poema que nos es ya familiar: la combustión de la vida. En esta imagen, en el cielo apacible reside una lumbre incorpórea que lo convierte en una hoguera esencial y metafísica. Más adelante, en el mismo poema, nos topamos con otra imagen similar pero, quizá, más elocuente:

Ojos, ojos, / cuántos ojos de cólera mirándonos/ en la noche de México, en la furia/ animal, devorante de la hoguera: / la pira funeraria que en las noches/ consume la ciudad. (Pacheco, 2010^a: 54)

En apenas unos cuantos versos se concentra una gran cantidad de significados. En primer lugar, podemos darnos cuenta de que el cielo se convierte en un observador múltiple y colérico, animal. Una jungla de bestias escondidas se materializa en la noche. Esto se debe a una paradoja esencial que habita la oscuridad. Friedrich Bollnow, comparando el espacio diurno con el espacio nocturno, afirma:

Al confrontar ambos espacios observamos en seguida hasta qué punto el espacio diurno es captado por la vista, es decir, que es primariamente un espacio visual. La vista es la que predomina y los demás sentidos, el tacto y el oído, sólo son complementos, mientras que en la noche son ellos los que prevalecen y la vista queda excluida, si no totalmente, al menos en gran parte. (Bollnow, 1969: 194)

Cuando el hombre no puede ver, se siente visto. La contradicción que se desprende de la oscuridad es que, al no poder ser captada con la vista, inmediatamente se puebla de ojos. Cuántas veces en una recámara en penumbra no encendemos la luz imaginándonos que alguien está dentro y nos mira. Los ojos del cielo nocturno de Pacheco son ojos llenos de cólera, de fiereza. Son también los ojos de *lo otro*. No se trata de una mirada humana, sino de una mirada animal y salvaje. Esta circunstancia aguja su aspecto siniestro y la vulnerabilidad de los habitantes de la urbe ante un cielo

furioso que no sólo carece de empatía hacia su condición humana, sino se presenta como una especie de depredador.

No conforme con esta construcción, Pacheco la enlaza inmediatamente con la imagen de la hoguera. La furia animal de los ojos que observan desde el cielo nocturno es la misma pasión insaciable de la lumbre, “la pira funeraria que en las noches consume la ciudad.” El fuego es una congregación de bestias vivas que habitan la profundidad de la noche, del misterio que nos mira y nos consume. Aquí se cierra el círculo. En las piras funerarias sólo se calcinan los muertos. La metrópoli, una vez más, se pinta como difunta debajo de la noche y, sin embargo, revive en la incandescencia del fuego que la hace arder, vuelve a ser, expuesta ante los ojos de las bestias nocturnas. La paradoja es interminable. He ahí el hechizo de “El reposo del fuego”, la notable riqueza de este poema escrito en la juventud de José Emilio Pacheco.

A continuación, me interesa ahondar un poco en la imagen de la noche animal. Para la noche, el poeta parece reservar un tótem alado, el tótem de la ciudad, el águila real. Una vez más en “El reposo del fuego”, somos testigos de cómo el cielo se ahonda en una caverna insondable. En el hueco oscuro se abren las alas de un águila:

Y los sauces,/ y las rosas sedientas y las palmas, / funerarios cipreses ya sin agua, / son veredas de cardo, son los yermos/ de la serpiente árida, habitante/ en comarcas de fango, esas cavernas/ donde el águila real bate las alas/ en confusión de bóvedas, reptante/ por la noche de México. (Pacheco, 2010a: 54)

Pero no se trata únicamente de un águila. En primer lugar, aparecen ante nosotros la serpiente y sus dominios de tierra y fango. La imagen está al ras de la tierra. Pero, súbitamente, las veredas áridas y fangosas se convierten, como si se hablara exactamente de la misma cosa, en “esas cavernas donde el águila real bate las alas en confusión de bóvedas.” Sin que apenas tengamos tiempo de percibirlo, el poeta ha convertido al cielo y la tierra en un mismo espacio mitológico, el de la noche. Más adelante, cuando nos internemos en la obra de Juan Villoro, veremos otras maneras en las que el cielo de la urbe se invierte y se identifica con el plano terrestre de la ciudad. Por ahora, es interesante darse cuenta cómo, en el poema de Pacheco, al convertirse los territorios de la serpiente y del águila en una misma oquedad nocturna, también estos animales, representantes de los aspectos femeninos y masculinos de la urbe, se unen en la indiferenciación. Tan pronto vemos al águila abrir sus alas en el cielo oscuro, como

pacheco califica este vuelo de “reptante.” El águila y la serpiente son una, tienen idénticos movimientos y se mueven en el mismo territorio de la noche.

Esta unión de los dos animales totémicos de la ciudad tiene, por supuesto, cualidades místicas. En el territorio nocturno, como muy bien lo intuyó San Juan de la Cruz, los límites personales, por invisibles y táctiles, por la densidad del ambiente que, en lugar de rodear, envuelve, se borran con mucho mayor facilidad. Friedrich Bollnow afirma que “Sólo en un mundo visible existen un horizonte y una perspectiva, tal como los habíamos incluido, con aparente naturalidad, en la estructura elemental del espacio.” (Bollnow, 1969: 193) En este sentido, el espacio diurno es siempre más claro, más objetivo y más geométrico. El espacio nocturno, en el que las distancias se borran, es más subjetivo, privado e intuitivo. En él, se borran también los límites entre la percepción y la ilusión y, por eso, la tierra y el cielo pueden volverse un solo cuerpo nocturno, el de la ciudad unificada en su totalidad.

“El reposo del fuego” no es el único texto en el que Pacheco convierte a la noche urbana en una especie de jungla habitada por animales mitológicos que llevan a cabo inversiones celestes y fusiones entre los elementos. En “Tres nocturnos de la selva en la ciudad” nos volvemos a topa con la noche alada, sin embargo, esta vez el cielo no se funde con la tierra, sino con el lago que ya no está, se convierte en su reflejo invertido, en su fantasma:

Ahora la noche abre las alas. Parece un lago / la inundación, la incontenible mancha de tinta. // Mundo al revés cuando todo está de cabeza, / la sombra vuela como pez en el agua. (Pacheco, 2010b: 549)

La Ciudad de México, como veremos más adelante, cuando ahondemos en la imagen del cielo invertido de Juan Villoro, es particularmente proclive, por sus características caóticas e impredecibles, a voltearse de cabeza, al menos en la imaginación. En los versos recién citados, la noche aparece como un lago negro y la sombra del ave proyectada en él se convierte, ya no en la terrestre serpiente, sino en un pez. Por un instante, el cielo de la ciudad se vuelve líquido, el ave y el pez son uno mismo.

Me interesa analizar un último texto de Pacheco, terriblemente pesimista, en el que convergen, condensadas, muchas de sus visiones acerca del aire de la urbe. Se trata de “Otro espejo”, un poema narrativo en prosa en el que describe una salida nocturna,

en compañía de una extranjera, por las calles ruinosas de la Ciudad de México. Durante su caminata, los paseantes encuentran un puesto callejero de comida, típico de la ciudad en la que se encuentran. Sin embargo, en este negocio, popular y aparentemente sin mayores connotaciones, Pacheco encuentra reflejada toda la miseria social y humana. El poeta nos narra:

Duelen los pasos por la noche erizada de destrucciones, pero al menos una vez dentro del año debo poner los pies en la propia tierra, ir con riesgo de la vida (que ya está en riesgo en dondequiera) a los lugares a los que nadie quiere ver de frente.

Deshecha como por un bombardeo, la zona se envuelve en el estruendo de músicas discordes que se unen para expresar una agresión omnipresente. Puestos desoladores ofrecen cabezas y trozos de animales. Se fríen en aceites de algo, se bañan en salsas misteriosas y se devoran en tacos. La materia repugnante produce por paradoja olores y sabores deliciosos. La Extranjera, que atestiguó el genocidio en Bosnia, dice: “Así huele la carne humana al arder en las grandes pilas de cadáveres”. (Pacheco, 2010b: 759)

En el fragmento anterior, Pacheco equipara a la ciudad con la noche. Se camina por la noche como si ésta equivaliera al espacio urbano. Aventurarse en el interior de este ámbito nocturno de la metrópoli es, de acuerdo con el escritor, arriesgar la vida. Aquí, sin embargo, Pacheco da a México y concede que no es el único sitio donde se peligra al andar. A pesar de esto, los lugares por donde caminan él y la extranjera parecen lugares escondidos de la vista general, repulsivos, sitios que nadie quiere afrontar. El lector se prepara para encontrar algo terrible. Con lo que se topa, en realidad, es con una escena popular muy común, subvertida y enfatizada de tal manera que se transforma en una verdadera pesadilla.

Los paseantes encuentran una serie de puestos de comida, como habíamos mencionado. De tacos, para ser más específicos. La mirada del poeta sobre estos negocios no puede ser más fatalista. La música populachera que emana de ellos se convierte en la seña de un mundo decadente, su estridencia en el símbolo de la agresión que asecha por doquier. La carne que se exhibe en ellos se transforma ante los ojos del poeta en los restos de un campo de batalla, en una pila de cadáveres. Algo le confiere a los comensales un aire de canibalismo que se ve confirmado cuando la extranjera, que fue testigo del genocidio en Bosnia, comenta que su aroma es igual al de la carne humana cuando arde. La metáfora de Pacheco alcanza realidad en el olor. Las imágenes de la pila de cadáveres humanos y la de los puestos de tacos encuentran su punto de convergencia en el aire.

El texto continúa con una enumeración de los males de la Ciudad de México, la corrupción, la pobreza, las drogas, la incapacidad de distinguir entre policías y ladrones, etc., y termina con una afirmación que vuelve a subrayar la manera en la que toda esta decadencia se encuentra vaporizada en el ambiente y es perceptible a través del sentido del olfato: “Pestilencia del aire envilecido, Cloaca Máxima que ha devorado a México entero, descomposición unánime del planeta”. (Pacheco, 2010b: 760)

Así, en este último texto, podemos apreciar la unión de las dos materias aéreas con mayor presencia en la obra de José Emilio Pacheco sobre la ciudad, la noche y el veneno en el aire respirable. Aquí, la hora del día en la que no tiene presencia la luz sirve de escenario para descubrir la verdadera identidad de la ciudad, que no se descubre a partir del sentido de la vista, sino del oído y, sobre todo, del olfato.

4.3 Juan Villoro: azoteas enloquecidas y las aventuras de un cielo artificial

En *El disparo de argón*, la primera novela de Juan Villoro, el aire y el cielo introducen el escenario. La ciudad se muestra a través de su amanecer. La luz se hace en la urbe a la vez que ésta se presenta ante los ojos, nace para el lector. Fernando Balmes va hacia su trabajo en la clínica oftalmológica y nos describe una ciudad instalada en el aire, que se ve y se respira:

Era de mañana, pero no de día. Un cielo cerrado, artificial. Las cosas aún no ganaban su espesura; intuí a la bailarina en el escaparate, la zapatilla rosácea apuntando hacia el cristal, las pestañas sedosas, los párpados bajos, ajenos a las sombras de la calle. Normalmente, lo primero que veo en San Lorenzo es una explosión de rótulos, cables de luz, ropas encendidas en rojo, verde, anaranjado. Ahora el cielo aplastaba las casas de dos pisos; las azoteas eran miradores de una catástrofe negra y segura.

Y sin embargo la vida seguía como si nada: un voceador se calentaba las manos en la nube de un anafre, un gendarme escupía despacio en una alcantarilla, un afilador ofrecía su piedra giratoria soplando un silbato de aire algodonoso, gastado. El olor de siempre, a basura fresca, como si por aquí hubiera un muelle, una orilla para ver el agua; respiré con ganas: un efluvio de mercado recién puesto que en unas horas olería a mierda, carbón, venenos químicos. ¿Cuánto falta para que nos desplomemos sintiendo una moneda amarga en la boca? Poco, muy poco, según el neumólogo que impartió un curso de terror en la clínica. Aunque el dato más alarmante fue su cara (una dermatitis casi teatral, de pesadilla nuclear), soltó suficiente información para convencernos de que es un agravio médico respirar este aire. Por enésima vez me pregunté qué me retiene en la ciudad. (Villoro, 2005a: 13-14)

En esta abigarrada descripción de un ambiente casi sofocante en su densidad fenomenológica, se intuye un mal presagio. Es un nuevo día, pero no hay luz. “Cielo artificial” es un término que Villoro usa frecuentemente y no únicamente en esta obra, para referirse al cielo de la Ciudad de México. Esto lo dota de una cualidad de irrealidad

o invención que lo vuelve inmediatamente extraño, como si de tan urbano fuese humano y no natural. Además, se trata de un cielo opresivo que se cierne sobre las casas como una amenaza oscura y cierta. De acuerdo con Gaston Bachelard, este tipo de cielo, su pesadez, se relacionan siempre con un género de asfixia:

Para dar cuenta de la sensación de ahogo que produce un cielo bajo, no basta enlazar los conceptos de bajo y pesado. La participación de la imaginación es más íntima, la nube pesada es sentida como un mal del cielo, un mal que aplasta al soñador, un mal del que muere. (Bachelard, 2012: 239)

En esta factura humana y plomiza del cielo está ya su destino trágico. La realidad no acaba de materializarse en esta atmósfera descrita por Villoro a la que apenas toca la luz, sin embargo, el aire hierve ya de vida –y de muerte–, como si las anunciara, como si en lo etéreo del gas habitaran los gérmenes de la realidad y del día: el humo de un anafre en el que se cocina en plena calle, el silbido del oficio del afilador, el olor de basura fresca, de mercado recién puesto, en los que el narrador intuye ya la futura putrefacción, lo vivo al filo de la decadencia, la ciudad con todos sus contrastes. Estamos de acuerdo con Juan Antonio Masoliver cuando afirma que

En *El disparo de argón* la contaminación, la descomposición, los olores, la lluvia “dispuesta a disolver el edificio” y que cae “como si llovieran pájaros muertos”, las suplantaciones, las metáforas de naufragios, son expresiones de la realidad de la ciudad de México y del país. (Masoliver, 2011: 48-49)

Y, en este hilo de pensamiento, llama la atención desde el principio la cualidad venenosa del aire que se respira. El aire parece un retrato fiel de la ciudad, una versión etérea de lo que alberga, tanto los colores, la vida y sus actividades se ven reflejados –o, mejor dicho, evaporados, en él– sin embargo, su valencia es, al final, como la de la urbe, mortal, amenazante. Las narraciones de Villoro están, como hemos podido apreciar hasta ahora, llenos de símbolos materiales y sensoriales. Nunca es casual la súbita aparición de un color que sostiene nuestra atención, de una textura minuciosamente detallada. Sin embargo, existe una fijación mayor del autor con los olores. En una especie de guiño a Proust, Villoro vuelve capaces a los aromas de transportar e inventariar las esencias, de erigirse como símbolos y como presagios. El propio Masoliver afirma:

Los relatos están llenos de seres y objetos extraños, pájaros, mariposas negras, jardines secretos, mandrágoras y, sobre todo, olores: gasolina, plantas, lodo, jarabe fragante, podrido, pasto, eucaliptos, como si a través del olfato se pudieran reconstruir las experiencias. (Masoliver, 2011: 63)

Así, el aire se vuelve un fiel representante de la ciudad. Carga sus aromas, sus colores, su inacabable variedad, pero también su hostilidad, sus peligros, su abigarramiento, su enorme capacidad de anular a los sujetos, de acabar con ellos. Fernando Balmes hace constante mención de este peligro transparente. Respirar representa ya un riesgo incalculable, equiparable a existir en medio de una pesadilla nuclear. El colmo de la hostilidad de una urbe es que cada respiración sea un acto suicida. Con su característico humor punzante, Villoro resalta esta circunstancia varias veces dentro de la novela:

El plomo que respiramos debe estar alcanzando nuestros bulbos raquídeos. A Ugalde, al menos, cada vez se le ocurren ideas más informes: nos pidió un reporte que se llama “relación de partes” y nadie sabe en qué consiste. (Villoro, 2005^a: 38)

La foto de Vélez Haupt [un médico enriquecido con su práctica que se fotografía en un velero,] llegó como un anticipo de ciencia ficción: desde ese refugio oxigenado espera nuestra asfixia; regresará a visitar una ciudad muerta, los cadáveres de bata blanca en el vestíbulo de los gases nobles. (Villoro, 2005^a: 50)

Pero, volviendo a la introducción de la novela, en medio del presentimiento oscuro que le inducen a Fernando Balmes el cielo bajo, la intuición de la decadencia futura y el “agravio médico” que resulta respirar el aire, el médico se pregunta, como ya hemos visto preguntarse a tantos otros personajes ligados a la Ciudad de México, qué lo retiene en aquella ciudad apocalíptica. Y, en ese instante, como conjurados por él, surgen el sol y una contestación:

Me detuve esa mañana sin día. ¿Qué me hace respirar el aire minuciosamente inventariado por el neumólogo? Nada. Una inmovilidad mediocre como una intramitable condena burocrática. ¿A dónde puedo irme? ¿A la playa que me obligaría a un lirismo avasallante? Los paraísos reclaman médicos generales: ante tanta salmonelosis, ¿quién piensa en cirugías refractivas? Entonces mi estado de ánimo, que depende de las nubes más de lo que quisiera admitir, cambió por completo: unos papeles flotaron en el aire como manchas cremosas, un trolebús naranja sesgó el tráfico, los tiestos de un balcón palidecieron en un verde lima y, al fondo, muy al fondo, un perro gris vibró como un charco vacilante. “Tenemos luz”, pensé al recibir el sol y las miradas de los vecinos que veían mi bata como si se impusiera por sí misma, como si algo mejorara con un médico caminando entre las primeras luces y el vapor de los elotes. (Villoro, 2005^a: 14-15)

La primera respuesta para la pregunta de por qué sigue en la Ciudad de México parece ser la triste inercia, una inmovilidad mediocre. Sin embargo, el estado de ánimo de Fernando Balmes cambia apenas se distingue la primera luz. El narrador se confiesa más anímicamente ligado a las nubes- al cielo- de lo que le gustaría. Así, la explosión de color que invocan los primeros rayos solares –papeles cremosos, trolebús anaranjado, balcón verde lima y perro gris- súbitamente parece abolir la oscuridad y el veneno y

devolverle la vitalidad y la esperanza. Llama mucho la atención como esta breve escena coincide con una intuición de Vicente Quirarte. Este escritor nos dice, también sobre presenciar el alba en la Ciudad de México:

Despertar con la ciudad es saber una vez más que el monstruo aún está ahí, con sus poderes renovados, con sus potencias maduras. Pero es también la posibilidad de modificar el desastre, de hacer el registro de las grandezas pretéritas, la bitácora del gesto que, apenas ocurrido hace un minuto, ya forma parte de nuestra personalidad e intransferible historia. (Quirarte, 2001: 596)

Y, en efecto, para el personaje de Villoro, despertar fue encontrar a un monstruo esperándolo, pero también a la luz que, haciéndolo brillar todo, devuelve las capacidades humanas y la esperanza. Bachelard, por su parte, liga directamente la percepción de los colores con un movimiento de apertura del cielo. El fenomenólogo afirma que “El cielo azul es una aurora permanente. [...]’No hay color inmóvil.’ El cielo tiene el movimiento de un despertar.” (Bachelard, 2012: 213) Así, despierto el cielo, abiertos la trama y clareado el destino, Fernando Balmes recibe la luz que brilla sobre el blanco de su bata de médico, invistiéndolo de un aura especial.

En el conjunto de estos dos fragmentos que abren la novela está ya resumida la trama. El mal presagio es cierto. Esa misma mañana se desencadenará una serie de eventos, trágicos algunos de ellos, que llevarán al personaje principal a cuestionarse su lugar en el mundo. Sin embargo, la luz que se abre en la mirada del Dr. Suárez cuando, al final de la novela, Fernando Balmes le devuelve la vista a través de un disparo de argón, enviste al médico del carácter de héroe y lo reafirma en su persona. Así, la luz del amanecer del primer día de la novela, que se opone a una pesada y opresiva oscuridad, es una prefiguración de la luz que triunfa al final de la novela. En la observación del cielo, Bachelard ve un arte adivinatorio y de proyección de la propia voluntad. El teórico nos dice que “Ante este mundo de formas cambiantes, en el cual *la voluntad de ver*, sobrepasando la pasividad de la visión, proyecta los seres más simples, el soñador es amo y profeta.” (Bachelard, 2012: 232) En este sentido, Fernando Balmes, investido de luz, es el lector y el poseedor de su propio destino.

Es interesante detenernos una vez más –en esta ocasión de manera un poco más detallada– en el edificio de la clínica oftalmológica. Este inmueble, como hemos mencionado anteriormente, alberga la trama y la simboliza, funge como microcosmos de la ciudad y como una especie de proyección de los hilos interiores de los personajes. Es un laberinto que copia tanto la intrincada realidad de la urbe que lo alberga como la

complejidad de las relaciones humanas y el destino personal. Esta construcción que obra a manera de una serie de vasos comunicantes tiene una estructura fundamentalmente aérea. Fernando Balmes la describe detalladamente:

La clínica es una réplica del edificio de Barraquer en la esquina de Muntaner y Laforja. En el salón de actos están las fotos de la inauguración, los ojos asombrados del obispo que bendijo nuestras paredes, el presidente en turno, el rector de la universidad, mujeres que podían o no ser actrices, médicos que por una vez trataron de vestirse como arquitectos, charros y chinas poblanas, militares extranjeros con pintas de ultraizquierda o ultraderecha.

Suárez se empeñó en que su edificio, como el del eminente Barraquer, tuviera una atmósfera secreta, reverencial, lograda con pisos ajedrezados, columnas revestidas de uralita, luces indirectas, ojos de agua en los patios interiores y muros de gres; también en que fuera una casa de los signos, aunque se permitió algunos cambios respecto al modelo original: en la entrada, en vez de un ojo de Osiris, colocó el ojo de Tezcatlipoca; en el vestíbulo de espera, no rindió homenaje a los signos del zodiaco, sino a los gases esquivos que permitieron el rayo láser.

El vestíbulo es un círculo rodeado por los balcones de los distintos pisos; a lo alto, un tragaluz filtra el cielo en un falso invierno. En el frontispicio del primer nivel están los nombres en español de los gases nobles: El Inactivo, El Oculto, El Nuevo, El Solar, El Extranjero y el Emanado. Bajo cada nombre sale un pasillo. El Oculto lleva a los quirófanos y los cuartos de los pacientes, El Extranjero a consulta externa, El Solar a la alberca en la azotea, El Nuevo a los laboratorios y bancos de ojos, El Emanado a las salas de rayos láser y El Inactivo a la oficina de Suárez.

Nada más típico que reservarse ese elemento. “El que no trabaja”, insinúa la inscripción y, sin embargo se trata del argón, que activa nuestros láseres y llena las bombillas luminosas de la clínica. Suárez decidió que su camino tuviera un nombre inerte para los legos y lleno de asociaciones para los iniciados. El logotipo de la clínica, cosido en todas las batas, es, a un tiempo, la más simple representación de un ojo y la valencia química del argón: O. (Bachelard, 2012: 40-41)

Así, esta atmósfera misteriosa, cuajada de signos y de cualidades casi etéreas, lleva en su estructura el nombre de los gases nobles que permitieron el rayo láser. Los nombres de estos elementos dictan el flujo –en el sentido más estricto de la palabra- del edificio y le dan sentido. Nada es casual, todo está diseñado por la mente de Suárez, esa especie de demiurgo de un mundo regido por la dialéctica de lo visible y lo invisible.

Es interesante que sea el ojo de Tezcatlipoca el que presida la construcción. La presencia tutelar de este dios azteca confirma tanto la cualidad aérea del edificio como sus vínculos con la oscuridad, la tragedia, el destino humano y el misterio. Es imposible profundizar en la complejidad del dios Tezcatlipoca en este estudio, sin embargo, me interesa exponer un esbozo de su naturaleza para poder dar una idea del significado de la clínica del Dr. Suárez y la realidad de sus filiaciones celestes y aéreas en la novela de Villoro. De acuerdo con Fray Bernardino de Sahagún, Tezcatlipoca

era tenido por verdadero dios, e invisible, el cual andaba en todo lugar, en el cielo, en la tierra y en el infierno; y tenían que cuando andaba en la tierra movía guerras, enemistades y discordias, de donde resultaban muchas fatigas y desasosiegos.

Decían que él mismo incitaba a unos contra otros para que tuviesen guerras y por esto le llamaban Necoe Yáotl, que quiere decir sembrador de discordias de ambas partes; y decían él sólo ser el que entendía en el regimiento del mundo, y que él solo daba las prosperidades y riquezas, y que él solo las quitaba cuando se le antojaba; daba riquezas, prosperidades y fama, y fortaleza y señoríos, y dignidades y honras, y las quitaba cuando se le antojaba, por eso le temían y reverenciaban, porque tenían que en su mano estaba el levantar y abatir, de la honra que se le hacía. (Sahagún, 1969: 44)

Tezcatlipoca, así, es un dios omnipotente y omnipresente, que todo lo ve y cuyo ojo todo lo penetra, incluyendo el corazón de los hombres. Representa el capricho del destino, pues tan pronto puede mostrarse dadivoso como cruel. Existe una polémica acerca de si es o no el dios principal del panteón azteca. Mientras que Ángel María Garibay lo considera de esta manera, otros historiadores y expertos en el mundo precolombino, como Alfredo López Austin, piensan que no es Tezcatlipoca, sino su gemelo y contrario Quetzalcóatl, el dios supremo de los mexicas. Es difícil tomar partido porque Quetzalcóatl y Tezcatlipoca a veces se funden. La mitología dice que los dioses originales, llamados Ometecuhtli y Omecíhuatl, tuvieron cuatro hijos, cada uno de ellos representante de un color, un punto cardinal y toda una serie de aspectos del universo: Tezcatlipoca negro o verdadero Tezcatlipoca, Tezcatlipoca rojo o Xipe-Totec, Tezcatlipoca azul o Huitzilopochtli y Tezcatlipoca blanco o Quetzalcóatl.

Así, Tezcatlipoca y Quetzalcóatl se sitúan como los opuestos complementarios. No siempre son amigos, pero en ocasiones colaboran entre sí. Un mito dice que cuando cayó el cuarto sol, ambos ayudaron a levantar el cielo y, así, se convirtieron en sus señores. No es el único relato que los une. Una leyenda más los responsabiliza de la creación de la tierra. De acuerdo con Doris Heyden,

En otro mito, que se encuentra en la Bismre du Mechique (1973: 108), estos dos dioses miraban a Tlaltecuhltli, Señor (o Señora) de la Tierra, desde un lugar alto. Tlaltecuhltli era una especie de cocodrilo monstruo nadando en un mar de aguas prístinas. Tezcatlipoca y Quetzalcóatl se transformaron en serpientes y entre los dos asieron al monstruo y lo rompieron en dos partes. Una parte la subieron al cielo y la otra mitad quedó abajo. Los otros dioses entonces hicieron la tierra de lo que quedó de Tlaltecuhltli: árboles, flores y hierbas de sus cabellos; de su piel la hierba muy menuda y florecillas; de los ojos, pozos y fuentes y pequeñas cuevas; de la boca, ríos y cavernas grandes; de la nariz, valles y montañas. (Heyden, 1989: 88)

Estas colaboraciones míticas sitúan a los gemelos divinos más que como rivales, como complementarios, dos caras de la misma moneda. Ambos rigen el cielo y los vientos, pero en aspectos muy diversos. Mientras que Quetzalcóatl es el dios de la vida,

de la luz, del cielo claro, la sabiduría, la fertilidad, la espiritualidad y el conocimiento, Tezcatlipoca, en su invisibilidad y volubilidad, es el dios más intranquilo del panteón azteca, regente del espanto, del reino de los muertos, de las veleidades de la fortuna. El propio Villoro se refiere a él en términos similares: “Tezcatlipoca no tiene paz, vive para complicar la vida. No es la deidad del mal, sino de la fatalidad, permanente recordatorio de nuestro frágil destino” (Villoro, 2005^a: 43) Domina la noche y la oscuridad. Igual que ésta, puede presentarse como amparo o como persecutor. Es creador y destructor en proporciones similares. Tezcatlipoca, que quizás es el mejor conocedor de la condición humana, de su vulnerabilidad, de su fragilidad, de su ambivalente naturaleza, exige ofrendas que consisten en dar de cada uno lo mejor de sí, es el juez de los actos humanos y su trascendencia. Los espíritus de los muertos debían presentarse ante Tezcatlipoca para recibir su sentencia vestidos con una piel de ocelote y con un yugo de madera al cuello.

Como encarnación de la noche, del cielo nocturno, la luna y las estrellas, y regente del color negro, sus representaciones eran pintadas con un tipo especial de tintes con reflejos metálicos que imitan la obsidiana, una piedra volcánica oscura e iridiscente; suele aparecer con una franja negra en el rostro y un espejo hecho de este mineral negro y reflejante en el pecho o sustituyendo una de sus piernas. En él se reflejan todas las acciones y pensamientos de la humanidad. Villoro, en voz de Fernando Balmes, se refiere a este espejo, que se yergue como símbolo de la clínica y, por lo tanto, de la novela: “El ojo de piedra en la entrada de la clínica tiene una textura rugosa, es el Espejo Humeante que Tezcatlipoca lleva consigo y donde el hombre escruta su condición inescapable; es la pesadilla, el diagnóstico, la riqueza, el sufrimiento deificado.” (Villoro, 2005^a: 43) Otro de sus emblemas es un cuchillo de este mismo mineral –frecuentemente usado en los sacrificios–, que representa el viento negro y cortante, como las palabras que incitan discordias.

De esta manera, la regencia de Tezcatlipoca sobre el edificio que es el centro espacial y simbólico de *El disparo de argón*, no hace sino resaltar la naturaleza trágica de la existencia de los personajes, que son constantemente víctimas de un conjunto de fuerzas invisibles –una mafia lejana de traficantes de ojos que jamás se materializa, su propio destino– ante las que sólo pueden oponer su fuerza moral. Al ser una especie de templo de Tezcatlipoca, la clínica oftalmológica es también un templo del conflicto –de la trama– y un catalizador para que los destinos –particularmente el de Fernando

Balmes- se cumplan. No sólo eso, sino que como representante de la noche y los vientos oscuros, la clínica se erige en una suerte de infierno aéreo y nocturno, en el que, como comentaremos en el capítulo dedicado a la tierra, Balmes se sumerge antes de cumplir con su destino heroico. Como una especie de ofrenda a Tezcatlipoca, el personaje de Villoro entrega lo mejor de sí, de manera que al final de la historia, el espejo de obsidiana le devuelve una imagen al fin satisfactoria. Así, la clínica no sólo se presenta como un laberinto terrestre, sino como una oscura convergencia de vientos –recordemos los corredores que llevan los nombres de los gases nobles- en la que se cifra el destino humano. Tampoco podemos olvidarnos de que todas estas consideraciones que realizamos sobre el edificio, se extienden metonímicamente a la urbe, de la cual el edificio es una especie de microcosmos reflejante.

El aire, en esta novela de Villoro, al igual que la lluvia, marca las cúspides conflictivas de la trama y sirve como su presagio. Va de la mano de la intensidad de la narración. Hay una cólera desencadenada que se hace presente mediante el viento. De acuerdo con Gaston Bachelard,

Si pasamos en seguida a la imagen dinámica extrema del aire violento, en un cosmos de la tempestad, veremos cómo se acumulan impresiones de una gran claridad psicológica. Parece que el vacío inmenso, al encontrarse de súbito ante una acción, se convierte en una imagen particularmente clara de la cólera cósmica. Podría decirse que el viento furioso es el símbolo de la *cólera pura*, de la cólera sin objeto, sin pretexto. (Bachelard, 2012: 278)

El viento, en este caso, no se vale únicamente de su fuerza transparente, sino que el escritor recurre a diversos elementos que ayudan a hacerlo más tangible, como las nubes, y la singular presencia de animales en las azoteas del barrio que se despluman con los golpes de aire.

Recurriendo a la presencia de estos animales, además, Villoro caracteriza al barrio de San Lorenzo de una manera más rural. Es, en efecto, común encontrar en ciertas áreas de la urbe pequeñas granjas de azotea. Esta presencia resalta los contrastes de la Ciudad de México. En un artículo posterior, Villoro vuelve a mencionar esta singular presencia agropecuaria justamente intentando explicar la personalidad contradictoria y caótica de la ciudad, su práctica imposibilidad que, de alguna manera, se vuelve viable:

Hace mucho que la naturaleza fue replegada hasta desaparecer de nuestra vista. El aeropuerto ya está en el centro y las tareas agropecuarias se ejercen en el único

espacio disponible, las azoteas. Secamos el lago que definía la ciudad flotante de los aztecas, asfaltamos el valle entero, destruimos el cielo azul. ¿Por qué vivimos aquí? No nos retiene la ignorancia. Los capitalinos estamos muy al tanto de los horrores ecológicos (somos expertos en las ronchas que salen con la contaminación, la peligrosidad de los terremotos, las tasas de plomo en la sangre); sin embargo, en franco desacato de la evidencia, consideramos que ninguna de estas amenazas es para nosotros. ¡Bienvenidos a la cultura del postapocalipsis! En nuestra peculiar percepción del entorno juzgamos que somos el resultado (nunca el anuncio) de una tragedia. De ahí la vitalidad de un sitio al borde del colapso, cuyo mayor misterio es que funcione. (Villoro, 2007a)

En la novela, sin embargo, no divisamos la magnitud de estos claroscuros hasta que no unimos los animales de granja con una raqueta de neón encendida en la oscuridad. Así describe Balmes su barrio:

El extremo sur es demarcado por la calzada Anáhuac, donde el metro corre al aire libre. Del otro lado está la fábrica de raquetas. Las noches en San Lorenzo son iluminadas por el neón de una raqueta que lanza pelotas en la oscuridad. Según un rumor persistente, los gatos callejeros son ultimados por cazadores que venden tripas a la fábrica. Lo cierto es que no hay gatos por ninguna parte. En cambio, abundan los conejos, las gallinas, las cabras. Todo mundo tiene animales para el guiso o la ordeña de ocasión; como casi no hay jardines, la ganadería es una actividad de azotea. Cuando hay *norte* en Veracruz, un viento fuerte despluma los techos. (Villoro, 2005^a: 35-36)

Las plumas que se desperdigan desde las azoteas de San Lorenzo hacen compañía a las tormentas en su marcar el ritmo de la historia de Fernando Balmes. Es importante esta materialización del viento porque le da consistencia y sentido. En palabras de Bachelard,

Viviendo íntimamente las imágenes del huracán se aprende lo que es la voluntad furiosa y vana. El viento, en su exceso, es la cólera que está en todos lados y en ninguna parte, que nace y renace de sí misma, que gira y se vuelca. El viento amenaza y ulula, pero sólo toma forma cuando encuentra polvo: visible, se convierte en una triste miseria. (Bachelard, 2012: 278-279)

Mientras la fecha clave en la que se decidirá el destino del médico oftalmólogo – la operación en la que le devolverá la vista al director de la clínica en contra de las presiones externas de la mafia y otros actores- se acerca, el viento va intensificando su furia. Una tarde posterior al descenso a los infiernos de Balmes, éste se encuentra con un médico amigo suyo, que le da ánimos antes de la operación:

-¡Ánimo, muchacho, que tocas a las puertas de la gloria!- me dijo-. Por cierto, ¿te acuerdas de Celestino? Ya anda otra vez en pie. Pasó por la clínica para saludarte. Como siempre, aprovechó para darnos el reporte del tiempo. Se va a soltar un ciclón de aquellos.

En efecto, era una tarde de viento y animales amarrados en las azoteas. Me despedí del vasco y caminé por una calle en la que flotaban papeles. (Villoro, 2005^a: 245)

Pero la intensidad del aire alcanza su cénit el propio día de la operación. El ciclón que anuncia Celestino, el ciclista a quien Balmes le salva la vida en las primeras páginas de la novela, se ha desplegado en toda su furia. Física y metafóricamente, el médico se encuentra en medio de la tormenta:

De nuevo amaneció nublado. En las azoteas gente de bufanda y guantes tejidos recogía sábanas y arrojaba maíz. Encendí el radio: el helicóptero no había podido despegar; transmitían desde una azotea barrida por el viento: un rumor de estación ártica. Olas de doce metros rompían en el Caribe.

Busqué las curvas de los volcanes en el horizonte; si acaso distinguí algo, fue una apertura en las nubes, nada del otro mundo, una raya de luz que indicaba un hueco posible. (Villoro, 2005^a: 252)

El fragmento citado es transparente. Villoro, que no puede conjurar un huracán en medio de la Ciudad de México, lo sitúa en el Caribe, pero sus consecuencias se sienten directamente en la urbe, en la que podemos imaginarnos una multitud de animales enloquecidos poblando las azoteas, un helicóptero varado en medio de un ventarrón ártico y el fantasma de unas olas gigantescas azotándolo todo sin misericordia. Ésta es la situación de Balmes, en medio del huracán de su vida. Sobre este tipo de vientos Bachelard nos dice:

El torbellino cosmogónico, la tempestad creadora, el viento de cólera y de creación, no son captados en su acción geométrica, sino como donadores de poder. [...] Por la cólera, el mundo es creado como una provocación, la cólera funda el ser dinámico. (Bachelard, 2012: 280)

De esta manera, el viento no es únicamente la señal que marca el cenit de los acontecimientos, sino la materialización de la fuerza narrativa, del devenir y una provocación directa hacia los actores. Sin embargo, cuando Balmes escruta el cielo en el párrafo que sigue a la descripción del huracán que azota desde el Caribe, encuentra la luz que hemos visto desde el principio de la historia, en la que siempre resplandece un rayo que deroga el cielo ennegrecido. Una levísima apertura en las nubes le indicaba al personaje la ínfima posibilidad de que todo saliera bien.

Curiosamente, su triunfo en la operación está nuevamente relacionado con un gas, el argón. Este elemento, también conocido como “el inactivo”, daba nombre al pasillo de la clínica en el que se encontraba la oficina de Suárez, como hemos leído anteriormente. Muy en la línea de la literatura de Villoro, este gas con un nombre que aparentemente lo devalúa, es el elemento que al final, en la mano de Balmes, define el destino de los personajes. Balmes es, en este sentido, paralelo al gas. Con un pasado

gris, sin demasiadas ambiciones y una fisonomía que no llama la atención, el personaje de Villoro, en un golpe de asertividad y valentía, logra tomar posesión de su destino:

El endoláser de argón entró de manera dócil, como si en verdad respondiera a su nombre de inerte. [...] Mi pierna se tardó en responder; una extremidad con un tiempo propio, como si dependiera de otro cuerpo. Finalmente algo se animó en mi zapato: disparé cuatro, cinco, ocho veces. Un crujido agradable, tenue. Suárez volvería a ver. Es pura magia decirlo ahora, puede haber complicaciones, pero la retina quedó en su sitio. Mientras ponía el gas en la cánula de irrigación, le dije mentalmente a Julián: “Te jodiste, hermano.” (Villoro, 2005^a: 257)

Julián, enemigo declarado de Fernando Balmes desde su primera juventud, en la que le robó a una novia, se ha convertido ahora, extrañamente, en la única cara que le muestra una mafia que amenaza la clínica. Lo ha amenazado diciéndole que no debe devolver la vista a Suárez. Al lograr la operación, Balmes lanza un reto a este individuo. Ya revisamos, desde otro punto de vista, esta escena en el capítulo destinado al agua. Una vez que la operación ha terminado, Balmes ha quedado de ir a Cuernavaca con Mónica, la sospechosa mujer de quien se ha enamorado. Para ello, tiene que cruzar un puente sobre el que va a aparecerse Julián. Justo antes de que esto ocurra, el cielo vuelve a su condición de oráculo y el narrador nota que “Una nube se alzaba sobre San Lorenzo como un cobalto adverso.” (Villoro, 2005^a: 259) Compartimos el mal presagio de Balmes porque, como bien apunta Bachelard, “Una nube tenebrosa basta para hacer *pesar* la desgracia sobre todo un universo.” (Bachelard, 2012: 238-239) Pronto Villoro nos deja saber que la nube es cómplice de Julián, pues éste se aparece y, de acuerdo con el narrador, dirige una extraña sonrisa al cielo:

No me preguntó acerca de la operación: el resultado parecía importarle un carajo; nada perturbaría esa mueca definitiva: Julián sonreía al aire nublado, a la ciudad difusa que soltaba ruidos y encendía sus primeras luces. (Villoro, 2005^a: 260)

Pero a pesar de esta complicidad entre el temporal y el candidato a asesino de Balmes, debemos recordar que, desde el principio de la novela, siempre hay una luz que le sonríe al personaje. Julián falla los dos tiros que tiene y Balmes cruza el puente, dejando simbólicamente atrás el barrio de San Lorenzo hacia una nueva vida, poseedor de su destino.

Por otro lado, la novela *Materia dispuesta*, a pesar de ser la más densa en imágenes materiales de la obra de Villoro, no hace particular énfasis en las imágenes aéreas. Una vez más, nos topamos con la realidad de que el aire, en su naturaleza huidiza, escapa a la imaginación. Sin embargo, existen algunas imágenes en las que vale

la pena detenerse. Ya hemos visto, al analizar *El disparo de argón*, que hay un cierto aroma de podredumbre que Villoro identifica con la ciudad. Curiosamente no se trata de un olor cien por ciento desagradable, sino que es el aroma de la vida, que existe, florece y decae a la vez. Lo vimos en la primera escena de la novela, en la que el escritor nos introduce en la ciudad que es escenario de su obra. En aquel cuadro, el olor a “basura fresca”, a leve podredumbre de lo vivo, forma parte de la caracterización del barrio de San Lorenzo como un sitio lleno de vida y de contrastes. En *Materia dispuesta*, Mauricio Guardiola recuerda el olor a podredumbre de su infancia. Presumiblemente este olor deba su presencia a la cercanía que tienen los niños con todo lo material. Y, a la vez, ese mismo olor, vuelve a recordarnos que la vida está y sigue su curso, sobre todo en aquella época de la vida:

Mi amigo Pancho, con el que solía compartir muchas horas de suave olor a podredumbre en los lotes baldíos de la colonia, me dijo un aforismo improbable para sus siete u ocho años: “lo que te gusta te da nervios”. Lo escuché con la aguda y agria sensación de entender un misterio. (Villoro, 1997: 19)

Así, el olor a podredumbre parece acompañar el desarrollo, el cambio del personaje a lo largo de su aprendizaje vital. Pancho, su amigo de la infancia, al lado de quien tiene sus primeras experiencias en el terreno de lo sexual, le descubre el mundo mientras los acompaña ese aroma, que podemos sentir casi vegetal.

Pero Terminal Progreso no es la única parte de la ciudad que huele a podrido o que transpira su esencia. Un poco más adelante en la novela, cuando Mauricio está quedándose en casa de Clarita, una amiga de su madre que vive en el centro de la Ciudad de México, porque sus padres están en el proceso de separarse, Mauricio percibe los efluvios de este espacio de la metrópoli. Así, nos describe:

Lo poco que observé en el centro me pareció decrepito y abigarrado. Clarita empezaba a contagiarme su pericia olfativa: mientras ella disertaba, pensé que la ciudad azteca se pudría blandamente en el subsuelo y la ciudad española era arrasada por humos pestilentes. (Villoro, 1997: 105)

Mauricio percibe la circunstancia de la ciudad por la vía olfativa. Por un lado, el olor a podrido esta vez delata la presencia de la ciudad prehispánica. Imposible no pensar en la poesía de Pacheco, que imagina en el poema “El reposo del fuego” la laguna antigua pudriéndose –y verdeando– debajo de la ciudad actual. Si la ciudad prehispánica se pudre blandamente, significa que está hecha de materia orgánica. De alguna manera, vive aún a través de su constante muerte. Se vuelve presente por medio

de ella y se instala en el aire que se respira. No será ésta la única vez que Villoro haga uso de esta imagen. En la novela *El Testigo*, el narrador expresa así sus impresiones de esta zona de la metrópolis: “En el centro el aire tenía una consistencia más densa y gris. Algo se pudría en esa zona desde tiempos aztecas.” (Villoro, 2007c: 358) Por otro lado, sobre todo en *Materia dispuesta*, a esa putrefacción parece unírsele –justamente en el centro de la ciudad- el humo pestilente de la combustión de la urbe moderna. En esta síntesis de aromas, como la percibe Mauricio, vive la realidad de la ciudad.

Me interesa ahora detenerme en una imagen de particular originalidad acuñada por Villoro. Todos los habitantes de la Ciudad de México hemos tenido la impresión, aunque no sea verbalizada, de que la extensión de la metrópolis y sus luces nocturnas a veces forma un cielo estrellado que puede rebasar en intensidad a la verdadera bóveda celeste. Basta descender en un avión o mirar el paisaje desde una ventana situada en alto para caer en el magnetismo del cielo inventado por el hombre.

Villoro ha llamado a esta extensión luminosa “El cielo artificial”. Ya en el principio de este apartado, en una de las citas de *El disparo de argón*, vimos introducido este concepto. Sin embargo, en ese libro, escrito 13 años antes que *Materia dispuesta*, la imagen aún no había evolucionado del todo. En esta novela nos la encontramos cuando Mauricio Guardiola describe los hechos que caracterizaron el terremoto de 1957, el hito que marcara su nacimiento. El narrador detalla la famosa caída del ángel del monumento de “El Ángel de la independencia” (en realidad, una Victoria alada regalada a México por el gobierno de Francia para conmemorar los 100 años de ser un país independiente que se ha convertido en emblema de la ciudad):

En Paseo de la Reforma el Ángel de la Independencia perdió la orientación y voló en picada, como un anticipo de la inversión celeste que ocurriría en los próximos años (en las noches de smog, el Ángel entendería que las estrellas estaban abajo). (Villoro, 1997: 31)

Esta inversión del cielo no solamente hace referencia a la paradójica brillantez de la ciudad comparada con un cielo al que la contaminación vuelve opaco, aunque en este sentido también sea elocuente y haga referencia a la súbita primacía de lo humano sobre la naturaleza, sino que, además, señala la capacidad de una ciudad para, de pronto, simplemente voltearse de cabeza. No tiene que ser siempre un terremoto el que nos haga perder el norte. La Ciudad de México es particularmente proclive a cambiar de orientación y de perspectiva en un santiamén, a desafiar las leyes de la gravedad y de la

lógica. Villoro, como muchos de nosotros, percibe la ciudad, ante todo, como un ente que crece a voluntad y sin control externo, como un caos que rebasa la concepción. En esta línea, en un ensayo que lleva por título, precisamente, "El cielo artificial", se cuestiona y aventura una curiosa hipótesis:

¿Será posible que un territorio que confunde la cronología y subyuga todos los espacios tenga un plan maestro, un orden secreto que lo justifique? Los pasajeros que llegan de noche al Aeropuerto Benito Juárez contemplan un cielo invertido. Miles de estrellas palpitan en el horizonte. El avión persigue una galaxia. Este paisaje desmedido entrega una clave para entender el propósito oculto de México D.F. La historia entera del sitio que nos tocó en suerte apunta a la creación de un cielo artificial.

Los edificios aztecas crecieron sobre el lago y se reflejaron en sus aguas; la ciudad tenía dos cielos. Desde entonces hemos vivido para suprimirlos y buscarles un complicado sustituto. Los años de la Colonia transcurrieron para secar el agua y nuestros delirios industriales eliminaron el aire puro. Hoy en día, el cielo es una bruma difusa que los niños pintan de café o gris en sus cuadernos escolares. En su peculiar lógica de avance, la moderna Tenochtitlan destruye los elementos que la hicieron posible. No es casual que la literatura mexicana ofrezca elocuente testimonio de la caída celeste. [...]

En aquel año sísmico de 1957, el Ángel de la Independencia cayó a tierra. Fue un momento simbólico en la vida de la ciudad: el cielo había dejado de estar arriba. Ése era el mensaje que el Ángel ofrecía en su desorientación, pero tardamos mucho en comprenderlo. [...]

Por las noches, la ciudad se enciende como una constelación poderosa y desordenada. ¿Qué designio superior explica esta inversión del cielo?

En *Las ciudades invisibles*, Italo Calvino describe los mecanismos que explican a las urbes más variadas del mundo. Uno de ellos se aplica a México. Durante años, ejércitos de albañiles levantan muros y terraplenes que parecen seguir los caprichos de un Dios demente. Llega un día en que los hombres temen a la arena y al cemento. Construir se ha vuelto una desmesura. Sin embargo, alguien intuye el sentido de las calles y los edificios que se multiplican sin fin: "Esperen a que oscurezca y apaguen todas las luces", dice. Cuando la última lámpara se extingue, los constructores contemplan la bóveda celeste. Entonces entienden el proyecto.

En lo alto, brilla el mapa de la ciudad. ~ (Villoro, 2002a)

En su búsqueda de una razón para el comportamiento del Distrito Federal, Juan Villoro se responde que la abolición del cielo parece ser un propósito constante de la urbe. Este objetivo justifica incluso la pérdida de la laguna, pues, de acuerdo con él, las aguas, al reflejar el cielo, lo duplicaban, haciendo a la urbe prehispánica una ciudad de dos cielos. Desecado el primero de ellos, los habitantes habrían procedido a terminar con el segundo. El smog terminó de cumplir esta función, cubriendo el éter para los ojos de los habitantes, o dotándolo ante los ojos infantiles de un "natural" color café. Tampoco en este texto es la única vez que Villoro hace referencia a este fenómeno. En *Llamadas de Ámsterdam*, el personaje femenino, que sostiene una conversación

telefónica con el protagonista, que supuestamente la llama desde la capital holandesa, pero que en realidad se encuentra en la calle de Ámsterdam de la Ciudad de México, le cuenta a su interlocutor acerca de la ciudad:

Nuria habló de su trabajo extenuante, lo insoportable que estaba la ciudad. Había visto una exposición de dibujos infantiles donde los niños no usaban el azul para el aire sino el gris o el café celeste. Como los cuadros que él pintaba antes. (Villoro, 2009a: 77)

Y, en un ensayo sobre el extraño magnetismo de la Ciudad de México, confiesa haber sido él mismo quien se topó con esta imagen de infantil honestidad que tanto lo impactó:

Aunque toda metrópoli se erige contra la naturaleza, pocas han tenido la furia destructora de México D. F. Una vez anulada el agua, el horizonte de destrucción fue el cielo. El paisaje urbano está determinado por estas pérdidas fundamentales. Hace algunos años, al visitar una exposición de dibujos infantiles, comprobé que ningún niño usaba el azul para el cielo; sus crayones escogían otro matiz para la realidad: el café celeste. (Villoro, 2007^a)

Sin embargo, aunque la ciudad y su personalidad se encuentren determinadas por las pérdidas del agua y del cielo, las intenciones de la urbe no habrían sido meramente destructivas. Al abolir el cielo y en una especie de pecado de soberbia, la Ciudad de México intentaba suplantarle, extenderse e iluminarse lo suficiente como para competir con el firmamento. Así, el Ángel no habría sido el único confundido, sino que, auténticamente, el único cielo estaba a sus pies y volar significaba adentrarse en la ciudad.

Es interesante que Villoro diga que 1957 es el momento simbólico en el que el cielo deja de ubicarse sobre la urbe. Podemos situar este año más o menos en los albores de la posmodernidad y también en el inicio de la megalópolis desbordante, descentrada y fragmentada. *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, que, como hemos dicho es la última obra en capturar en su totalidad una Ciudad de México unificada, fue publicada en 1958. A partir de entonces, en efecto, la ciudad habría dado rienda suelta a sustituir la infinitud del cielo y habría acentuado muchísimo su capacidad de subversión y su desorden.

Pero Villoro no es el único autor que ha identificado esta ciudad con la profundidad del firmamento. En un acercamiento distinto, Elena Poniatowska en la novela *La piel del cielo*, escrita en el año 2001, retrata una ciudad que apenas ha comenzado a modernizarse en la primera mitad del siglo XX y nos cuenta la historia de

Lorenzo de Tena, joven astrónomo apasionado con el cielo. Después de una de sus observaciones, el joven baja del observatorio para descubrir que el infinito se funde con la calle y se le vuelve familiar:

A las cinco de la mañana, encontraba su camino en la inmensidad del vacío que parecía continuarse sobre la Tierra y descendía como un autómatas de la azotea hasta la calle. Todavía en la acera alzaba la mirada para ver lo que en el telescopio le había parecido tan asombroso: la insondable negrura de esa inmensidad sobre nuestra cabeza. Sin embargo, allí en la acera, le parecía más familiar, quizá porque prendía un cigarro, cosa que no había tenido deseo de hacer arriba. (Poniatowska, 2001)

En la imagen de Poniatowska, vemos como el cielo y su misterio parecen verse desde la azotea del observatorio hasta la totalidad de la urbe a través de la calle y de Lorenzo, como si el cielo fuera líquido y descendiera a través de un canal hacia la ciudad para llenarla.

Una última imagen aérea resalta en *Materia dispuesta*. Se trata, como en *El disparo de argón*, del viento como marcador de los picos argumentales. Tras haberse separado de su madre, el padre de Mauricio, Jesús Guardiola, contrae segundas nupcias con una inglesa. La ceremonia parece estar marcada por un presentimiento sombrío. El viento se vuelve omnipresente en la celebración. El narrador describe cómo el aire, en medio de visiones extrañas ocasionadas por la inhalación de marihuana, termina por arrasarse con la fiesta:

Más allá del viento sucio y las casas náufragas, Mauricio vio un desplazamiento. La nube blanca del materialista. Los hombres del turbante parecían maniqués, cuerpos disecados por algún castigo musulmán. La aparición duró lo suficiente para que Mauricio pensara en los peligros de mezclar la marihuana y el alcohol.

¿Por qué jamás veía el camión con carga? Los hombres ya habían hecho su trabajo, y sin embargo recorrían la ciudad de prisa, como si tuvieran algo pendiente, como si el trabajo concluido fuera una impaciencia y desearan volver a las seguridades de la fatiga, la tiranía del peso, los costales llenos. Había algo atrocemente suelto en esta imagen: el camión avanzaba como una pesadilla ligera que casi hacía preferible la boda, el viento tirando cosas ciertas.

Mauricio se volvió hacia la fiesta. Un remolino se hacía cargo de las mesas, los toldos, las inseguras faldas de las mujeres. Las hermanas de Roberta habían llegado enfundadas en telas nunca vistas, generosos vaporosos, pensados para una veranda que recibe un sol denso, junto a un río quieto. Corrieron al tendajón que hacía las veces de cocina; el viento les levantó las faldas. En el momento en que Mauricio pensaba en sus carnes de pavo, comprobó que los gustos no son cosa estable:

-Están buenérrimas- dijo su primo segundo.

En la cámara lenta proporcionada por la mariguana, Mauricio contempló las gardenias que se venían abajo y a un colibrí fijo, desconcertado por los pétalos que se desvanecían ante su pico.

La fiesta se transformó en un campo salpicado de servilletas. (Villoro, 1997: 191-192)

El viento, en este fragmento funge como mal presagio. “La nube blanca del materialista”, elemento profundamente estudiado por Bachelard, aparece también como un signo. En su materia cambiante, en su movimiento en el espacio, se intuye un cambio. Un acontecimiento invisible está teniendo lugar más allá de la fiesta. En palabras del filósofo francés,

Este poder formal de lo amorfo que se siente actuar en el “ensueño de las nubes”, esta total continuidad de la deformación deben ser comprendidas como una verdadera participación dinámica. [...] La continuidad en el dinamismo suplanta la discontinuidad de los seres inmóviles. (Bachelard, 2012: 236)

Así, la nube que Mauricio observa en un estado de ebriedad, es una extensión suya. El movimiento de la nube parece reunir la subjetividad de Mauricio con el mundo objetivo. Y el movimiento de una nube es siempre transformación, cambio, devenir. Más adelante, Bachelard hace hincapié en este mismo aspecto, observación que confirma cómo la observación de los cambios del cielo puede denotar una transformación en la trama, en el destino de los personajes:

Podría decirse que la contemplación de las nubes nos pone delante de un mundo donde hay tantas formas como movimientos; los movimientos le dan formas, las formas están en movimiento y el movimiento las deforma siempre. Es un universo de formas en continua transformación. (Bachelard, 2012: 242)

Si a esto unimos la sensación que Mauricio experimenta al ver a los obreros de la construcción viajando sobre el camión de carga, la atroz gratuidad de esa imagen fantasmagórica y pesadillesca, sabemos que el cambio que se desarrolla no es bueno. La fiesta, ahora destruida y llovida de servilletas, parece anunciar una desgracia.

Este acontecimiento negativo es, en realidad, difuso. Sin embargo, puede marcar el inicio de la decadencia del padre de Mauricio. Quizás es el inicio de su nueva vida lo que lo precipita en el fracaso antes de que la cancelación de su obra en Xochimilco le dé el tiro de gracia. De cualquier manera, posiblemente esta sensación de fatalismo ambiguo es lo que Villoro se propone al construir esta escena de tintes aéreos. El lector presente, junto con Mauricio, un amenaza invisible.

Por otra parte, *El testigo*, la que normalmente se considera la novela mejor lograda de Villoro, hace hincapié en la toxicidad del aire defeño. La obra, como hemos

mencionado anteriormente, aborda el tema de un académico mexicano que vuelve a su tierra después de un exilio voluntario de 20 años en Europa. El pretexto para volver es convertir su año sabático en un año de investigación sobre la vida y obra de Ramón López Velarde, el poeta nacional. Antes de que Julio Valdivieso se embarque en su odisea de retorno, Félix, un académico amigo suyo le hace una advertencia llena de sarcasmo. Villoro relata:

Durante la comida, Julio tosió con el humo de un cigarro y Félix le dijo: “Cuídate, por Dios, pareces la Dama de las Camelias. Tienes que regresar al DF, el aire te hará bien.” La frase era algo más que una broma. (Villoro, 2007c: 22)

La mención del aire del DF, famoso por su alta toxicidad, parece un mal presagio, casi un mal deseo para el viaje del académico. Nos recuerda súbitamente la complejidad de la urbe, su naturaleza hostil. Julio Valdivieso es originario de una ciudad a la que volver es, por lo menos, ligeramente amenazante.

Por otro lado, el mismo Félix, que considera que Julio haría muy bien en volver a su tierra a empaparse de su cultura, hace uso de los clichés opuestos para convencerlos a él y a su esposa de volver, como podemos ver en el siguiente fragmento:

[Félix] Buscó la complicidad de Paola; en su calidad de traductora al italiano tenía que respirar el español de México, empaparse de la delgada luz del Valle de Anáhuac, conocer las especias, las flores, los coloridos aromas de los mercados. (Villoro, 2007c: 23)

Curiosamente, en la misma conversación, surgen los polos opuestos de las imágenes del aire de la Ciudad de México. Por un lado, se hace oblicua referencia a la toxicidad del aire en una broma y, por el otro, la claridad del valle de México, su español “respirable” y la variedad de sus aromas son usados como argumentos para volver ahí, elementos que Paola, la esposa italiana de Julio, no puede perderse.

Y, curiosamente, López Velarde –el motivo de estudio de Julio– está ligado al aire de la Ciudad de México de una manera extraña. A lo largo de la trama, se retoma constantemente la figura del poeta, se repasan su vida, su obra y todos los detalles de su muerte por pulmonía. Durante una comida en la antigua hacienda de la familia del protagonista, se sostiene una discusión acerca del poeta. El padre Monteverde, el cura del pueblo, ferviente admirador del autor, sostiene una campaña para su canonización e intenta convencer a Julio Valdivieso de que lo apoye. Así invita el cura a los comensales a evaluar la muerte del personaje:

Repase la forma en la que perdió la vida. Contrae una pulmonía, una gitana le profetiza un destino atroz, ¿y qué hace? Va al teatro, se desvela, habla de Montaigne hasta la madrugada, respira el aire letal de la ciudad de México, regresa como puede a su cuarto en la avenida Jalisco, sube tosiendo la escalera, la neumonía es ya una pleuresía, conserva la calma, se mantiene casi alegre, pide un sacerdote, habla con amigos, dispone sus últimas voluntades y se entrega a Dios con una serenidad pasmosa, para ejemplo de todos nosotros. (Villoro, 2007c: 95)

En efecto, Ramón López Velarde muere de una pulmonía complicada. Vicente Quirarte, autor del libro *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México (1850-1992)*, describe más profusa y menos cristianamente, a la vez que les da su propio sello, la última salida del poeta:

Alameda central- Colonia Roma, 6 de junio de 1921.

Al licenciado le gustan las mujeres, las altas horas y Montaigne. Y es en las altas horas de la noche cuando las otras dos pasiones afinan el bisel de sus espejos para que el licenciado, en traje literal de caballero andante, en ellas fortifique sus reflejos. Es más de medianoche en la Ciudad de México y, a pesar de junio, cala un frío que parece nacido de su pueblo [...].

Camina por la avenida Bucareli, frescas aún las citas, la discusión entusiasta, los conjuros a través de los cuales él y sus amigos han revivido al autor de los *Ensayos*. [...]

A la altura de avenida Cuauhtémoc descubre dos turbadores flores de pecado, ojerosas, pintadas, vestidas como calaveras catrinas, que lo señalan con grandes carcajadas, mientras él les devuelve una sonrisa cálida, envolvente.[...]

Las tinieblas son húmedas. Lo vuelve a sentir ahora como lo descubrió en su despacho de avenida Madero, al hablar por teléfono con la luz apagada; [...] Le gusta caminar cuando la mayor parte de la ciudad duerme. Atento al sonido de sus pasos y al ritmo de su sangre, se acendran palabras, se aquilatan imágenes, encuentra los sonos que el corazón descubre en íntimo contacto con sus latidos. [...]

El licenciado llega, por fin, hasta su puerta. Cuando gira la llave, el frío parece colarse hasta el último de sus huesos en combustión. A pesar de las molestias de la garganta, se detiene; mira con atención su mano y la acerca hasta sus ojos. [...] Días atrás, en esa palma se miraron los ojos de una gitana altiva, madura y hermosa, digna del pincel de Saturnino. “Amas mucho, mucho a las mujeres, pero les temes. Tienes miedo también de ser padre. Esta línea me dice que morirás de asfixia.” (Quirarte, 2010: 427-428)

Días después, el 19 de junio, el poeta exhalaba su último suspiro. Es interesante contrastar los factores que cada autor resalta como detonadores de la muerte del poeta. Mientras que Villoro, en boca del padre Monteverde, hace hincapié en la acción del aire tóxico de la Ciudad de México y en una cierta alegre negligencia, encaminada a la santidad, de Ramón López Velarde, Vicente Quirarte resalta la acción de las húmedas tinieblas de la urbe, de un frío inusitado para junio. Y, aunque, ambos autores mencionan a la gitana, Quirarte especifica que ésta habría dicho que al poeta, al morir,

le faltaría el aire. El padre Monteverde atribuye a López Velarde un impecable estoicismo ante la negra premonición. Quirarte, por el contrario, llena su descripción de premoniciones mortuorias, no solamente la gitana, sino las prostitutas en la calle que asemejan calaveras, la intuición de la oscuridad, la humedad y el frío dentro del cuerpo. Sin embargo, el poeta, para el segundo autor, está tan lleno de vida, tan en plena combustión luminosa, que no nota los signos.

Ya sea la toxicidad de las partículas suspendidas, o la terca humedad nocturna, en ambos relatos el aire de la Ciudad de México es el instrumento que sofoca la vida de nuestro poeta nacional. Esto sin duda, lo embiste de un aire lúgubre y asesino, pero en el caso del texto de Quirarte, también trágico, literario y hermoso.

La asfixia dentro de la ciudad vuelve a hacerse presente en *El Testigo* en una imagen que parece sacada de una novela de ciencia ficción. Hemos visto ya descrita la zona de Iztapalapa, en la que Julio Valdivieso realizó sus estudios universitarios, en capítulos anteriores. Se trata del área de la ciudad en la que los aztecas festejaban el Fuego Nuevo cada año, pero que actualmente alberga una zona industrial, con familias más o menos marginadas económicamente, construcciones improvisadas, y uno de los planteles de la Universidad Autónoma Metropolitana. Se trata sin duda de un área descarnadamente urbana, contaminada y muy escasa de vegetación. Al referirse a ella, en una ocasión, Juan Villoro la describe de esta manera:

Hizo su servicio social en la biblioteca de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa. En la orilla oriental de la ciudad, los edificios rectangulares de la UAM semejaban una estación espacial abandonada en un planeta sin oxígeno. (Villoro, 2007c: 68)

La imagen es cruel, pero tremendamente descriptiva. En efecto, la UAM, quizá el único lazo cultural que la ciudad mantiene con Iztapalapa, es una especie de oasis en medio del paisaje. La grisura de las construcciones improvisadas y las fábricas de los alrededores dan, en efecto, la impresión de un paisaje lunar. La falta de aire de la imagen ilustra muy bien esta sensación y vuelve a calificar a la Ciudad de México como un paraje en el que la respiración se dificulta.

De esta manera, Juan Villoro recorre el aire de la urbe desde muy distintos puntos de vista y dotándolo de matices diversos. En la pluma de este escritor la urbe verifica muchas de sus posibilidades y las explora. Fabrizio Mejía, sin embargo, tampoco escatima en significados.

4.4 Fabrizio Mejía Madrid: el entrañable veneno, el vuelo imposible y el funambulismo urbano

Como con los anteriores elementos, Fabrizio Mejía Madrid consagra un capítulo de su novela *Hombre al agua* al aire. En él, en la misma mecánica que hemos ido revisando, entreteje la historia de sus personajes y la situación urbana contemporánea a su relato con otras historias sacadas del pasado de la ciudad que, de alguna manera, ahondan en el significado de la trama central y vinculan a los personajes de forma simbólica y profunda con la Ciudad de México.

En este capítulo, Paula, la mejor amiga del narrador personaje, Pablo Urbina, vuelve a la ciudad tras un periodo de algunos años en Austria, donde vivió con un austriaco al que conoció en una playa mexicana. La salida de Paula fue provocada, como mencionaremos en el capítulo dedicado a la tierra, en gran parte, por la necesidad de Urbina de sacar a alguien de la ciudad para poder ocupar su lugar. Así, Urbina ocupó el departamento de su amiga por algún tiempo. Sin embargo, Paula regresa eventualmente de Austria argumentando que el austriaco con el que vivía era un inútil que se dedicaba únicamente a fumar hachís, además de que se habían agotado la pasión y el dinero del seguro de desempleo que los mantenía. Para colmo, en Austria –decía la joven- nunca pasa nada. Para Paula, habitante de la Ciudad de México, la paz del primer mundo austríaco resultaba aburridísima. Ella, David –otro amigo de Urbina- y el personaje principal, sostienen el siguiente diálogo:

-En casi tres años la única noticia que hubo en toda Austria fue que encontraron una niña muerta en un bosque. Y Mónica Lewinsky. Y Lady Di. Viven de las noticias de otros. Era vergonzoso.

-Bueno- le dije a Paula-, el hecho de que los austríacos no vivan en el Apocalipsis diario no quiere decir más que eso.

-Pero, entiéndeme- se exasperó Paula y su cara comenzó a parecerse a un retrato cubista-: llevo una semana aquí y, sólo en ese tiempo, se incendió una ciudad interior comunista a la que no tienen acceso ni los bomberos, chocaron tres microbuses, la universidad está en huelga y Claudia Schiffer provocó un motín en Polanco.

-Sí, y hoy hay 240 puntos de ozono en el aire- dijo David-. Nos vamos a morir asfixiados. (Mejía, 2005: 98)

La conversación entre los personajes no únicamente compara Austria con la realidad de la Ciudad de México, sino que nos recuerda la cualidad abrumadora y apocalíptica de esta última. A la calma sin noticias del país europeo se le opone una sobreabundancia de acontecimientos. Aunque en un principio esto podría parecer una cualidad negativa de la urbe, Paula se muestra satisfecha de encontrarse de nuevo ahí, donde las cosas suceden. El último comentario de David, la última noticia que se añade

a la lista de sucesos, son los puntos de ozono en el aire. 240 es un número elevadísimo. De acuerdo con el Sistema de Monitoreo Atmosférico (SIMAT) del Distrito Federal,

Si el IMECA rebasa los **150** puntos y sigue aumentando, la Norma Técnica Ambiental del Distrito Federal señala que la condición de calidad del aire es “**Muy Mala**” y puede llegar a ser “**Extremadamente Mala**” y en consecuencia los efectos en la salud pueden ser mayores y adversos para la población en general y con mayor probabilidad para los grupos sensibles.

En la Ciudad de México el IMECA se complementa con colores para facilitar su comprensión por parte de la población, “**verde**” para el intervalo de 0 a 50 puntos, “**amarillo**” para el intervalo de 51 a 100 puntos, “**naranja**” para el intervalo de 101 a 150 puntos, “**rojo**” para el intervalo de 151 a 200 y “**púrpura**” si es mayor a 200. (Sistema de Monitoreo Atmosférico del Distrito Federal, 2014)

De acuerdo con esta escala, la calidad del aire aquel día se calificaría como extremadamente mala y, en consecuencia, peligrosa, y se correspondería con la alarmante alerta color púrpura. El aire, esa tarde en la que los personajes dialogan tranquilamente, es prácticamente venenoso. Esta pavorosa introducción del elemento aéreo, establece la temática material del capítulo.

Como fondo de la historia de Pablo Urbina y sus amigos, comienza a aflorar la de un personaje muy particular de la Ciudad de México: Joaquín Cantolla y Rico. Este hombre, que nació en la metrópoli en 1829, es recordado sobre todo como “globero de la ciudad”. Sin embargo, según cuenta el propio Mejía Madrid, alterando levemente la historia, Cantolla pudo haber sido héroe nacional de no haber tenido un accidente con pólvora en el Colegio Militar, de donde fue expulsado por este hecho. De acuerdo con el relato, mientras convalecía en el hospital, ocurrió la invasión del ejército estadounidense y la heroica defensa del Colegio Militar llevada a cabo por los cadetes, hecho muy celebrado en la historia nacional y que les valió a muchos de los estudiantes el epíteto de “Niños héroes.” Aunque Joaquín Cantolla no llegó a contarse entre estos jóvenes heroicos, según Mejía, tuvo la suerte de ser readmitido en la institución porque el coronel que lo expulsó murió en la toma del castillo de Chapultepec –sede del colegio– sin firmar el documento que lo hubiese echado.

Mientras, en la historia principal, Paula pide a Urbina que desaloje su departamento antes del primero de noviembre para que ella pueda vivir en él –hecho que lo deja desamparado y, como hemos visto en el capítulo consagrado al fuego, lo obliga a exiliarse en las faldas del volcán Popocatepetl–, y Paula y David, antiguos amantes, pelean sin tregua en la tarde calurosa, el lector, va enterándose de la historia de

Joaquín Cantolla, un personaje que pone un contraste idealista –aunque continuamente impugnado- al aire envenenado que se respira en el primer plano narrativo.

Mejía Madrid cuenta que Cantolla, que desempeñaba el oficio de telegrafista, pensó que cuando la ciudad se llenara, la gente podría vivir flotando en globos. Creía que la urbe podía tener un segundo nivel flotante y móvil. El proyecto de Cantolla nos descubre a un soñador del aire, a un amante de la imagen del vuelo. Aunque el sueño del vuelo está inflexiblemente catalogado por el psicoanálisis como de carácter sexual, Gaston Bachelard, en nombre de la justicia poética, aclara que no se trata únicamente de un sueño que compense las necesidades fisiológicas o los deseos sexuales, sino que “Al volar, la voluptuosidad es *bella*. El sueño del vuelo es el sueño de un seductor que *seduce*. El amor y sus imágenes se acumulan sobre este tema.” (Bachelard, 2012: 32) Así, el sueño del vuelo es, más bien, una metáfora del logro de la elevación del ser humano, de la grácil compleción de su deseo. El filósofo francés continúa y enfatiza que “la vida espiritual está caracterizada por su operación dominante: quiere crecer, elevarse. Busca instintivamente la *altura*.” (Bachelard, 2012: 57) Cantolla, de acuerdo con esta línea de pensamiento, es un idealista de la urbe. Al querer crearle un segundo nivel que flote en el aire, el telegrafista, en realidad, está intentando engrandecer espiritualmente su ciudad, *elevarla*, sublimar su realidad material y librarla de sus carencias. Sin embargo, al elaborador de aerostatos parecía ignorar otra máxima de Bachelard: “El vuelo onírico es la síntesis de la caída y de la elevación.” (Bachelard, 2012: 49) Su obra de elevación de la ciudad se ve continuamente frustrada por la realidad de ésta.

Porfirio Díaz, el presidente de México en aquellos años -30 antes de la Revolución Mexicana, que lo destituyó- le tomó cariño a este personaje y sus proyectos. Cantolla llegó a tener tanta fama que incluso Diego Rivera, muchos años después, lo inmortalizó en su mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”. En la obra, el telegrafista figura detrás de Diego Rivera niño, la Muerte y Frida Kahlo. Cuenta Fabrizio Mejía de cómo se había gestado el proyecto de Cantolla:

Entre prácticas y clases, el cadete dibuja planos para una ciudad flotante de globos que contienen comedores con familias, camas con parejas, sillones donde los señores se fuman una pipa y leen el diario. Los globos están atados al suelo de la ciudad de abajo y pueden ser despegados a placer, para hacer un viaje o dar un paseo. (Mejía, 2005: 101)

En la imagen anterior, vemos perfectamente dibujada –casi literalmente– la voluntad de Cantolla por crear una urbe ingrátida y ligera, libre del peso de su realidad y de sus carencias, una urbe imposible. En medio del entusiasmo del telegrafista, los hermanos Wilson visitaron la ciudad para demostrar sus globos. Cantolla les escribió para pedirles un lugar entre los pasajeros. Después, durante ese mismo año, en la Plaza de Toros del Paseo Nuevo, donde hoy por hoy se encuentra el edificio de la Lotería Nacional, Cantolla subiría en su primer globo, “Moctezuma I”. Este vuelo no tuvo más incidente que haberse salido de la ciudad. Sin embargo, en el segundo ascenso del globo, el sastre Jorge Avilés se ofreció a sostener la cuerda. De acuerdo con la novelación que hace Mejía Madrid del incidente, habría pasado mucho tiempo en los preparativos del vuelo y a Avilés se le habría antojado un cigarro. El sastre se ataría por esta razón la cuerda a una pierna y, cuando encendía el cigarro, el globo habría tomado altura. Cantolla trataría de cogerlo, mientras colgaba de cabeza, sin éxito. El amarre de la pierna cedió y Avilés murió cayendo sobre Palacio Nacional. La anécdota, exenta de detalles, está registrada en la historia.

Al segundo globo de Cantolla, “Moctezuma II” tampoco le faltaron incidentes. El artefacto, cuyos retales eran blancos, verdes y rojos, como la bandera mexicana, poseía dimensiones similares a las de su antecesor. Es éste el globo que quedaría inmortalizado en otra de las obras de los muralistas mexicanos. Juan O’ Gorman lo pintó en el mural “La conquista del aire por el hombre”. En este mural, que se encuentra en el Aeropuerto Internacional Benito Juárez de la Ciudad de México aparece la frase “Viva Cantoya”. Mejía Madrid relata que, al iniciar su vuelo, el aeróstato

Se levantó cerca de metro y medio y una ráfaga de viento lo desplazó en forma horizontal hacia los espectadores. Atacado por un globo que media casi la tercera parte de una cúpula de la Catedral Metropolitana, el público desató la estampida. Se pisaron unos a otros en la huida, murieron niños aplastados. Díaz prohibió que se volaran globos aerostáticos y Cantolla se quedó sin aliento. (Mejía, 2005: 103)

Pero, para los festejos del centenario de la independencia, don Porfirio, que deseaba que las celebraciones tuvieran toda la majestuosidad posible, levantó la prohibición a los globos y Cantolla subió en el tercero de ellos, “Vulcano”, un globo de veinte metros de altura, con un adorno de tela roja con flecos dorados y cuatro águilas imperiales pintadas, montado sobre un caballo. De acuerdo con Mejía Madrid, el éxito de este vuelo y su espectacularidad le habrían permitido a Cantolla hablarle al presidente una vez más de su idea de anexas a la urbe terrestre un segundo piso volador.

Sólo habría que descubrir un combustible que mantuviera los globos volando. Pero la aparente propensión de Cantolla a los accidentes no se mantuvo al margen. Cantolla volvió a hacer una última ascensión a bordo de “Vulcano” en Tacuba y el globo se precipitó dentro de una casa a través de un tragaluz. Cantolla perdió un ojo y los sirvientes lo golpearon. Su mujer maldijo el globo y lo quemó. Dos días después empezó la revolución y a nadie más le interesaron los globos.

Mejía, sin embargo, no relata el último vuelo de Cantolla. Al margen del estudio de las imágenes de la novela y únicamente por el interés que pueda generar la anécdota, la narro brevemente aquí. En 1914, Alberto Braniff, quien en 1908 había sido el primer mexicano en volar en aeroplano, trajo de Francia un globo de seis plazas e invitó a Cantolla a hacer con él un vuelo de prueba. Tras la ascensión, el viento arrastró el globo hacia el Valle de Chalco, zona que en aquel momento, ya empezada la Revolución Mexicana, se encontraba ocupada por fuerzas zapatistas. Los revolucionarios intentaron bajar el globo a balazos. La intervención del ejército salvó el globo y a los tripulantes, sin embargo el sobresalto tuvo graves consecuencias para Joaquín de la Cantolla, que sufrió un derrame cerebral al regresar a su casa y murió algunos días después.

La historia de Cantolla ilustra perfectamente la lucha por la elevación propia y de una ciudad. La propensión del globero a los accidentes sólo parece subrayar la cualidad *insublimable* de la Ciudad de México. El plan de Cantolla de construirle un segundo nivel aéreo fracasa de antemano porque prácticamente cada ensayo de vuelo se vio frustrado por un accidente más o menos trágico. Introduciendo la historia de este personaje en la narración de la novela, Mejía añade una imagen subconsciente. Los habitantes de la ciudad la querrían ideal y libre, todos soñamos con librarla de sus lastres, pero no parece que eso vaya a suceder en algún momento. Bachelard nos dice con respecto a la naturaleza del vuelo onírico:

En efecto, por su *sustancia*, el sueño de vuelo está sometido a la dialéctica de la ingravidez y el entorpecimiento. Por este solo hecho, recibe dos especies muy distintas: vuelos ligeros y vuelos pesados. En torno a estos caracteres se acumulan todas las dialécticas del dolor y de la alegría, del impulso y la fatiga, de la actividad y la pasividad, de la esperanza y el pesar, del bien y del mal. (Bachelard, 2012: 33)

Así, los intentos de Cantolla calificarían, evidentemente, como *vuelos pesados*; sin embargo, la pesadez de éstos va siempre contrastada con la ligereza de un nuevo intento. Lo último que se le acaba al diseñador de globos es la esperanza. Sus continuas tentativas, en efecto, ilustran la alternancia del sufrimiento y la satisfacción de la vida

urbana en la Ciudad de México, la manera en que sus habitantes tan pronto la idealizan y la viven magna y heroica como la estiman una pesadilla invivible y sin perspectivas. Es curioso como el carácter de Joaquín de la Cantolla, como personaje, converge con una idea citada por Bachelard. El filósofo francés nos habla de cómo a partir del aeróstato —es decir, del globo- Nodier imagina al ser humano resurreccional:

He aquí, pues, al hombre-aeróstato, el hombre resurreccional: tendrá un torso crecido, vasto y sólido, “el casco de una nave aérea”, volará haciendo “el vacío a voluntad en su gran víscera neumática, y golpeando la tierra con el pie, tal y como lo enseña al hombre en sus sueños el instinto de su organismo progresivo”. (Bachelard, 2012: 38)

Cantolla, que jamás se rinde y siempre se levanta de sus tropiezos, que mantiene constante su voluntad de vuelo, estaría, de alguna manera, investido de esta cualidad resurreccional. Contando su historia, Fabrizio Mejía extiende esta capacidad de resiliencia a los habitantes de la ciudad, la vuelve parte de su retrato de la ciudad y su gente. Y, justamente, numerosas veces se hablará y se ilustrará la habilidad de los chilangos para amar la ciudad, idealizarla y mantener la alegría en ella a pesar de las múltiples contrariedades que enfrentan.

Tras cerrar la historia de Cantolla, Mejía Madrid vuelve a la escena inicial, en la que Paula y David discuten sin tregua. Ya algo apagadas sus voces, Urbina, que considera su situación —sin trabajo y próximamente expulsado del departamento de Paula-, piensa en el globero mexicano y su sueño de construir a la ciudad un segundo piso. También a él le gustaría habitar una dimensión ideal, aérea de la ciudad:

Y, cuando las voces de David y Paula parecen exhaustas- ya sólo se insultan sin mucho ingenio-, yo prefiero pensarme construyendo un globo de Cantolla y vivir en él, atado a la ventana del departamento de Paula. (Mejía, 2005: 105)

Sin embargo, no se tarda un segundo Mejía Madrid en destruir el idealismo de su personaje con un golpe de realidad presente. Tan pronto como se imagina libre y liviano, habitando el aire de la ciudad, le caen encima las circunstancias objetivas de este elemento. Urbina reflexiona que, de cumplirse su fantasía,

lo cierto es que quizás moriría de asfixia ahí arriba donde la nube de ozono nace todos los días y desaparece por las noches. Con los motores de los autos encendidos, los cilindros de gas picados, las fábricas trabajando 24 horas seguidas, la ciudad sigue por las radiodifusoras el estado de los “imecas”. (Mejía, 2005: 106)

La utopía de Cantolla se revela imposible, porque más que dotar a los habitantes de la ciudad y a la urbe misma de la libertad y la ligereza del vuelo, acabaría con ellos

por asfixia. El aire resulta irrespirable y, extrañamente, como la propia Ciudad de México, inhabitable. Tras enumerar los factores que causan la contaminación atmosférica, Fabrizio Mejía hace referencia a los “imecas”. Así, sin mayúsculas y entrecomillado, el Índice Metropolitano de la Calidad del Aire y sus unidades de medida se convierten en una extraña tribu del D.F. La terminación “eca” los une, en el imaginario urbano, a los aztecas, los olmecas, los tlaxcaltecas, etc. En su mención de este fenómeno, Mejía Madrid hace un nuevo homenaje al imaginario popular. Más adelante, nos dice de los “imecas”:

Es un simple conteo de partículas tóxicas en el aire, pero a la hora de convertir al “índice metropolitano de calidad del aire” en siglas, adquirió el nombre de la última tribu del Anáhuac: los “imecas” ocuparon las tierras aztecas y Xochimilcas. (Mejía, 2005: 106)

Al convertir a los “imecas” en un pueblo más del valle de México, lo que hace este escritor es volver a las partículas contaminantes entrañablemente endémicas, parte de la ciudad, habitantes tradicionales e inmemoriales de ésta. Una vez más, el caos y el deterioro adquieren un tono afectuoso y socarrón y se convierten en parte indispensable de la personalidad de la metrópolis. A partir de aquí, Mejía aborda el tema del aire tóxico de la ciudad. El autor comenta que –como hemos visto que ocurre con prácticamente todos los elementos que constituyen la hostilidad de la ciudad- los habitantes de la Ciudad de México no padecen un verdadero desasosiego a causa de la ponzoña que flota en el aire. Urbina reflexiona:

no existe una angustia real al envenenamiento al que nos han sometido los motores. Los habitantes de la ciudad sienten una especie de orgullo retorcido por seguir con vida en un día en que los imecas habrían consumido los pulmones de –digamos- los austríacos. (Mejía, 2005: 106)

En efecto, una vez más, los chilangos sacan a relucir este aspecto anómalo que constituye gran parte de su identidad: el orgullo ante la supervivencia. No importa si se trata de un terremoto, de una inundación, del desgajamiento de un cerro, del crimen, la sobrepoblación, el caos o el aire irrespirable, lo importante es que los habitantes de la urbe salen a flote cuando otros no lo harían. La flexibilidad, la resistencia, la precisión de los reflejos y la astucia son cualidades de las que los defeños dependen –y se enorgullecen de poseer.

Sin embargo, el hecho de que no exista una angustia abrumadora e inmediata ante la asfixia, no significa que no se sienta nostalgia por la transparencia del aire.

Como José Emilio Pacheco y Juan Villoro, Fabrizio Mejía demuestra que la pérdida de la claridad de la atmósfera no lo deja indiferente. Él también parte del mito de *La región más transparente del aire*, creado por el varón von Humboldt y Alfonso Reyes, para expresar esta pérdida que significa, en realidad, una caída de la ciudad desde las alturas metafísicas hasta el lodo. Sin embargo, Mejía Madrid, haciendo énfasis en el característico cinismo de su personaje, no deja que el lamento se resuelva en la tristeza, sino que construye sobre el humor y alejado de la lírica una imagen diferente de la ciudad, basada en su realidad actual. A través del guiño, resignifica la situación de la metrópoli:

“La región más transparente del aire”, le decía Alfonso Reyes, y no se refería a este vaso de lodo en el que tenemos menos aire que las demás ciudades. En 1915, cuando lo escribió, no se enteró de que, además de poco, llegaría a ser malo, reptando como un aceite sobre los edificios, tornando la luz del sol hacia colores apocalípticos. “La región más transparente” sería, cuarenta años después, la ciudad vociferante en la que Carlos Fuentes se resignaría: “aquí nos tocó vivir”. Si hoy hubiera que seguir la tradición, tendría que escribirse sobre la ciudad de Carlos Monsiváis: ya han nacido todos los que tenían que nacer. La ciudad atravesada por líneas de metro con vagones cuyas puertas se cierran como pinzas sobre los cuerpos de los pasajeros- el portafolios, la bolsa, la mochila viajando afuera del vagón-, y una travesía de pieles que, de ir tan juntas, pierden sus límites, y el “yo” se disuelve. A ese aire enrarecido habría que encontrarle un nombre: “La región más transpirante”. (Mejía, 2005: 106)

Fabrizio Mejía hace honor a la tradición y, como él mismo lo dice, la continua. Es necesario hablar de Alfonso Reyes cuando se toca el tema de “La región más transparente”, también es necesario mencionar a Carlos Fuentes y la ironía con la que ya nombra su propia novela, la ciudad que empezaba a desfigurarse, a salirse de las manos. Lo nuevo en este párrafo de Mejía –y con lo que todos estamos de acuerdo- es atribuir la identidad de la nueva ciudad, de la megalópolis desbordada, a los escritos de Carlos Monsiváis. Ya hemos citado numerosas veces a este inagotable cronista a lo largo de este estudio, pero vale la pena detenerse a reconocer la inmensa contribución de Monsiváis en la tarea de nombrar el caos, de descubrirle un sentido, en la difícil empresa de amar una ciudad abrumadora y apocalíptica y contagiar esa visión festiva y amorosa a sus lectores. Fabrizio Mejía es un seguidor de Monsiváis, mira la ciudad con el mismo espíritu socarrón y enamorado. En esta línea, cuando habla de la sobrepoblación evidente, del apretujamiento de sus habitantes y la bautiza, por su aire enrarecido, “La región más transpirante”, en una manera de continuar y romper la tradición con un toque de humor, lo hace siempre con burlona ternura.

En este punto de la novela, Fabrizio Mejía abandona el tema del aire tóxico para relatarnos la historia de un vuelo bastante sui generis. Urbina rememora los orígenes de su amistad con Paula. El pretexto para regresar en el tiempo se lo da el hecho de que el personaje, desesperado porque con la vuelta de su amiga y la exigencia de ésta porque dejara su departamento se quedaría sin casa, le ofrece a Paula lo que sea con tal de quedarse bajo su techo, incluso ser su mayordomo. Ella, inmovible, le responde que es la persona con más facilidad de adaptación que conoce, que la ciudad no lo derrotará. Entonces, Urbina piensa en chantajearla, en recordarle la historia de su amistad, que él no la besó ni la convirtió en su amante para poder ser amigos. Esta aseveración detona el viaje al pasado. Así, el lector descubre que Paula y Urbina se conocieron en la UNAM, en las guardias nocturnas de una huelga que pretendía salvaguardar la universidad gratuita. Ambos asistían a un taller de deconstrucción impartido por un personaje llamado Fiorella Barranca, una fascinante mujer de 40 años que no tenía alumnos, sino discípulos. Fiorella pregonaba la unidad del mundo, la discontinuidad, la ausencia de verdades, el prodigio del orgasmo. Un día que Paula falta a clase, Fiorella siente miedo de perder a su público y decide llevar la teoría a la práctica:

Haremos –explicó– la transgresión de todos los órdenes en un cuarto de hotel con vista al Zócalo de la ciudad, frente al Palacio Nacional, la Catedral y las autoridades de la ciudad, el 10 de marzo, por la mañana, a plena luz, cuando las familias les compran globos a los niños. (Mejía, 2005: 111)

Con esta invitación, la profesora cita, en efecto, a sus alumnos en un cuarto de hotel en el centro de la ciudad, frente a la plaza del zócalo y colindante con los poderes nacionales y del ayuntamiento. La cercanía física de este cuarto de hotel con las principales instituciones del país y de la Ciudad de México provoca que la transgresión del orden que planea Fiorella Barranca sea aún más notoria. Los alumnos no pueden resistirse a acudir a la cita. Pablo Urbina nos narra:

El asunto sonaba, en efecto, a que fuera lo que fuera que íbamos a hacer los cuatro, no lo olvidaríamos nunca. Y así fue. Somos amigos desde el día que caminamos por el aire. Porque eso fue lo que hicimos. (Mejía, 2005: 111)

Así, aunque las intenciones de la profesora eran provocar una transgresión del orden social al citar a sus alumnos en un cuarto del Hotel Majestic e incitarlos a romper los límites físicos entre ellos, el narrador nos adelanta que la verdadera transgresión se llevó a cabo en contra de la gravedad y las propiedades de la materia. La ciudad y sus dinámicas se adelantan y sobrepasan la muy francesa deconstrucción de Fiorella

Barranca, rompiendo leyes aún más básicas que las que ella pretendía desafiar. El acto de libertad de la profesora y sus estudiantes se ve traducido en un vuelo cargado de ironía. El vuelo, en realidad, por su naturaleza imposible y trascendente de las cualidades humanas y sus limitaciones, siempre ha estado vinculado a la libertad. Gaston Bachelard nos explica:

“Tan ligero, tan libre” —estas dos expresiones se hallan tan tradicionalmente unidas, que buscamos buscar el carácter regular de su unión. (Bachelard, 2012: 84)

Y, más adelante, con respecto al sueño de volar:

Si el lector consigue esta experiencia, reconocerá que la impresión onírica dominante está hecha de una verdadera ligereza sustancial, de una ligereza de todo el ser, de una ligereza en sí desconocida para el soñador, que con frecuencia le maravilla como si procediese de un don súbito. (Bachelard, 2012: 41)

Y es la ciudad quien le otorga a estos personajes ansiosos de libertad el súbito y cuestionable don de caminar en el aire. Pero no nos adelantemos. Al encaminarse al hotel, Pablo Urbina se encuentra con que es muy difícil atravesar el Zócalo, ya que la plaza se encuentra llena de miles de personas con gorras y camisetas “del Partido”³⁶ que esperaban la llegada de su candidato. El personaje describe a una multitud que no espera a su llegada al hotel para empezar a desnudarle:

Tratando de pasar entre contingentes de vendedores ambulantes, ejidatarios, escuelas de kick-boxing agradecidos con el candidato-presidente, maestros agrarios y equipos de fútbol equipados con dinero de la campaña, llegué con tres botones menos en la camisa. (Mejía, 2005: 111)

Una vez en la habitación del Majestic, el ritual deconstructivo empieza a llevarse a cabo. Fiorella y David se desnudan y se besan. Paula y Urbina se quedan paralizados en su embarazo. Sin darles tiempo para acertar una reacción adecuada, de repente, un grupo de estudiantes irrumpe en la habitación en tropel y cuelga una manta desde el balcón hacia la multitud. Inmediatamente, se percibe una reacción enardecida y una turba sube y trata de tirar la puerta del cuarto. Se trataba de una manta en apoyo al candidato de la oposición. Los sorprendidos deconstructivistas atrancan la puerta, pero temen por sus vidas. De pronto, del balcón de al lado se empieza a oír el grito de un francés, un reportero que les decía que saltaran a la habitación de la prensa francesa, territorio libre de represalias, para salvarse. Pablo Urbina narra, entonces, la historia de

³⁶ La mayúscula y el artículo determinativo que usa el autor, además del conocimiento de la historia nacional y de la obra de Fabrizio Mejía, vuelven evidente que el partido político al que el escritor se refiere oblicuamente es el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el partido político originalmente emanado de la Revolución Mexicana que gobernó al país desde 1929 hasta el año 2000 y que en el 2012 volvió al poder.

la caminata aérea, del vuelo simbólico y forzado, en el que terminó su aventura libertaria:

Y fue así como, tras los cinco estudiantes, David en calcetines, la profesora en ropa interior, Paula vestida y yo con tres botones menos, salimos por la ventana, caminamos por la cornisa, a seis pisos de altura sobre el centro del poder, un domingo por la mañana, increpados por cientos de miles, fotografiados por los diarios, caminando sobre el aire. Ese fue el día en que nos hicimos amigos y el mismo en que dejamos de asistir a los seminarios de deconstructivismo de Fiorella Barranca, quien, en ropa interior, se tapaba el rostro con el cabello mientras íbamos por la cornisa y repetía con pequeños chillidos:

-Mi marido, mi marido, me va a ver mi marido. (Mejía, 2005: 113)

Caminar sobre el aire, a 6 pisos del centro de poder, es, en efecto, volar, romper las reglas, liberarse. Pero este gesto nada tiene que ver con el deconstructivismo premeditado de Fiorella Barranca —desenmascarada, por cierto, de su hipocresía libertaria—, sino con un deconstructivismo emanado de la ciudad misma, que no admite planes ni siquiera para la ruptura. El continuo desbordarse de la ciudad todo lo rompe y lo supera. La caminata aérea no es un vuelo de liberación propia, sino un ser lanzado por la ciudad que rechaza toda estructura y toda lógica y sobrevivir en un hilo —o en una cornisa— a este abandono. En este sentido, las palabras de Bachelard acerca del vuelo liberador se ven teñidas de una gran ironía. El filósofo afirma:

Esta juventud de la ingravidez ¿no es acaso el síntoma de esa fuerza confiada que va a hacernos abandonar la tierra, que nos hace creer que vamos a subir *naturalmente* hacia el cielo, con el viento, con un soplo, arrebatados *directamente* por una impresión de dicha inefable? (Bachelard, 2012: 47)

Este vuelo de libertad y juventud de Urbina y sus amigos poco tiene que ver con subir naturalmente arrebatados a causa de la dicha y la voluntad de poder, sino que es la puesta en evidencia de una libertad, de una falta de reglas obligada, que los constriñe a ser capaces de improvisar, de mantenerse en vilo. El hecho de que este momento tome lugar en el preciso centro de la ciudad, frente a los edificios gubernamentales que deberían dotarla de estructura, responsabiliza a la urbe directamente y la liga con esta esencia brutalmente desprovista de normas. Sin embargo, una más de las observaciones de Bachelard sí es aplicable a este episodio. El teórico se pregunta:

El vuelo onírico ¿no tiene la función de enseñarnos a dominar nuestro miedo de caer? ¿No lleva en su felicidad el signo de nuestros primeros éxitos contra ese temor fundamental? (Bachelard, 2012: 48)

En este sentido, esta imagen de vuelo sui generis a la que son sometidos los personajes de Mejía sí denota un rito en el que éstos deben sobreponerse a su miedo de perder pie dentro de la ciudad que habitan. Se trata, de cierta manera, de una toma de poder. Las reglas –incluso las de la gravedad– van a romperse, pero uno tiene que ser capaz de volar. No tener miedo a caer, sino caminar en vilo en el aire, incluso sobre el caos y las tentativas de institucionalización de éste.

La reminiscencia de esta historia convertida en chantaje –pues Urbina, haciendo caso omiso de las verdaderas y emergentes circunstancias de aquel momento, le echa en cara a Paula que gracias a que él no la besó son amigos– no resulta. Paula no se conmueve y, aunque le agradece la amistad, le comunica que quiere que siga siendo su amigo y no su inquilino.

Es común que Fabrizio Mejía privilegie su visión de la urbe sobre la trama de la novela. Una última imagen aérea de la ciudad le resulta indispensable al autor y, por eso, cuando Pablo Urbina intuye su irremediable expulsión de la ciudad –hemos visto en el capítulo dedicado al fuego que cumple un exilio en el volcán Popocatepetl–, va a encontrarse con los Pegasos del Palacio de Bellas Artes, descendientes lejanos de otro concebido para habitar el zócalo capitalino y cuya réplica aún preside el edificio de Palacio Nacional. Ya hemos hablado de este símbolo en el capítulo dedicado al agua. Recuerdo brevemente la visión de Ursus Sartoris y Guillermo Tovar de Teresa sobre el Pegaso como emblema de la ciudad:

Geográficamente hablando, la ciudad de México es un ombligo, una fuente. Eso significa la palabra indígena. Por eso el intento universalista del siglo XVII que, en pleno auge del neoplatonismo barroco, tomó como emblema capitalino el del Pegaso, el caballo alado que preside la fuente del patio principal del antiguo palacio virreinal y que hoy conocemos como Palacio Nacional. Al ser el Pegaso un ser que nace de la fuente y México es Pegaso: el intento por alcanzar los astros (per ad astra) impulsado por una fuerza de elevación, liberada por la cabeza decapitada de Medusa, identificada entonces con el fin de la idolatría y el egocentrismo. (Tovar de Teresa y Sartopris, otoño 2002)

Al encontrarse frente a los caballos alados de Bellas Artes, Pablo Urbina relata, dándonos la precisa razón de su visita:

Los Pegasos son las Esfinges de la ciudad. Dentro de ellos guardan el secreto de lo que significa quedarse en ella. Voy a verlos para obtener el enigma que debo resolver. Camino un rato por ese extraño lugar que llamamos Zócalo. Es un espacio de separación entre los poderes de la Catedral, el Palacio Nacional y la alcaldía. Su enormidad neutraliza cualquier poder. Pero ha significado asuntos más profundos. Justo hace 375 años se estaba forjando la fuente que aquí adornó al Palacio Nacional. Era un

Pegaso, un caballo alado. Con su colocación se buscaba dar al caballo del conquistador un nuevo rostro, el que los criollos querían para su ciudad. Un año antes, en 1624, se había dado el primer motín contra la autoridad española. Cada vez que sucedía alguna catástrofe política, natural o epidemiológica, los criollos se precipitaban en la depresión: esta no era la ciudad que deseaban. (Mejía, 2005: 114-115)

Es interesante la posición que Mejía les da a estos animales mitológicos. Los llama “las Esfinges de la ciudad.” De ser así, serían custodios de su mayor misterio que, de acuerdo con el autor y su personaje, sería el significado de la acción más necia y persistente de los capitalinos: permanecer en la metrópoli. Los Pegasos son, además, el emblema aspiracional de la ciudad, el que le dieron los criollos cuando pretendían *elevarla* a la altura de sus expectativas. Fabrizio Mejía continúa relatando en voz de Pablo Urbina:

Excesivamente optimistas, [los criollos] creían que Hernán Cortés y sus indios aliados habían personificado a Perseo, quien había dado muerte a la Medusa azteca, con sus cabellos como serpientes y su mirada que petrificaba a sus oponentes en forma de pirámides.

[...] Así lo había establecido muchos años antes Enrico Martínez en sus cartas astronómicas: la ciudad de los lagos estaba regida por la constelación de Pegaso que, en griego, quiere decir fuente. La afirmación de Enrico y el mito griego escogido por los criollos se confundían una vez más con una narración pre-existente, la de los mexicas, que decían que la ciudad había nacido de una fuente de sangre. (Mejía, 2005: 116)

Así, en la figura de Pegaso y su auspicio astrológico convergen la voluntad de sublimación de una ciudad que más se parece a Medusa que a un albo caballo alado y la mitología precolombina que, como detallamos en el capítulo dedicado al agua, considera que la señal para construir la ciudad y su posterior emblema –el águila parada sobre un nopal y devorando a una serpiente– emergió, como Pegaso de la sangre de la Gorgona, de una fuente de sangre que brotaba del corazón de Copil, hijo de la diosa Malinalli, a quien Huitzilopochtli había mandado sacrificar en el lago para impedir que vengara a su madre de él, que la había abandonado durante la procesión azteca. Fabrizio Mejía profundiza en este símbolo de la Ciudad de México:

Así que en 1625, cuando se colocó en el Zócalo al Pegaso como símbolo de la ciudad, se estaba moviendo mucho más de lo que podían captar los ojos. La ciudad de México siempre ha tenido esa tentación, después de verse monstruosa, inviable, y asfixiante, a echarse una segunda mirada y verse valerosa, esperanzada y única. Y, al escoger al Pegaso, los criollos dejaban asentado ese orgullo desmedido con el que cíclicamente tratamos, todavía, de hacerle frente a nuestras catástrofes. (Mejía, 2005: 116)

La inundación de 1629, que sumergió a la Ciudad de México en el agua durante seis años, destruyó la fuente de Pegaso que se ubicaba en el Zócalo, pero, a principios

del siglo XX, Adamo Boari, el arquitecto encargado de la construcción del Palacio de Bellas Artes, comisionó al escultor catalán Agustín Querol la factura de cuatro grupos escultóricos formados por un caballo alado acompañado de dos figuras, una femenina y una masculina que representaran ascensión de los genios del drama y la lírica hacia el Parnaso. Las esculturas llegaron por barco a México en 1911, al Puerto de Veracruz, donde se encontró que estaban dañadas, por lo que se demandó que fueran devueltas. En 1912, se colocaron según el plan original, en el cubo exterior del escenario del Palacio de Bellas Artes, sin embargo, éste no había sido terminado y la Revolución Mexicana postergó muchos años la culminación de la obra. Por lo tanto, de 1921 a 1928, los Pegasos de Querol estuvieron en el Zócalo, aunque, finalmente, regresaron al Palacio de Bellas Artes, no al lugar donde estaba proyectado que estuvieran, sino en la explanada frente al edificio. Pablo Urbina se encuentra frente a los caballos alados y reflexiona: “Los miro [...]. Las bocas como fauces, los ojos desorbitados, el impulso para volar que no llega. Y ése es su enigma”. (Mejía, 2005: 117) Ante los ojos vacíos de los Pegasos, el verdadero enigma de la Ciudad de México, de acuerdo con el personaje de Mejía Madrid, no parece ser el porqué de su extraño magnetismo, sino, por el contrario, la incapacidad de la urbe de volar. La Ciudad de México aparece como un ente insublimable, no hay metáfora que aligere el peso de su realidad. Los Pegasos no tienen ninguna respuesta para Pablo Urbina.

Ante el panorama desolador, el personaje de Mejía Madrid advierte que su última opción sería subirse en un helicóptero a ver si queda un lugar para él en toda la ciudad. Pero ya ha hecho antes. El autor aprovecha este recuerdo de vuelo de su personaje para plasmar su visión aérea de la Ciudad de México:

Desde arriba, la ciudad está claramente dividida en dos colores: el verde y el gris. El poniente, desde siempre dominado por los ricos, está lleno de bosques. El oriente, de casas de cemento, migajón y lámina. [...]

Desde el aire, la ciudad se vislumbra como un escenario de enfrentamientos entre pobres y ricos divididos por avenidas y bardas para no verse unos a otros. No existen puentes entre unos y otros. (Mejía, 2005: 118)

A la primera división de la ciudad, evidentemente social y maniquea, que Pablo Urbina establece con una línea entre el oriente y el poniente, añade una visión más integradora y de comunidad, el flujo de norte a sur, que mezcla a todos los habitantes de la capital mexicana:

Pero la división norte-sur de la ciudad es distinta. Desde el aire, es la ciudad de barrios y colonias en las que conviven los profesionistas con los taxistas, las sicólogas con los vendedores ambulantes, los franceses en misiones culturales vitalicias con los que venden guisados en el garaje todos los domingos. Ésa es la ciudad que, aunque tensa, logra reconocerse como derrotada: la clase media que ya no es más, la clase proletaria que encontró la forma de seguir aquí, en la fina línea entre la supervivencia y el delito. Es la ciudad de los autoempleados, con o sin título universitario. Y, desde el aire, es de un solo color, el rojo ladrillo. (Mejía, 2005: 119)

En esta ciudad hostil y amada, tajante y ecléctica, no parece haber, sin embargo, un lugar para Pablo Urbina, al menos no por el momento. El personaje debe purgar su exilio en el volcán, quemar su pasado, pero esa parte de la novela la hemos revisado ya en otro capítulo.

5. La Tierra

5.1 La Ciudad de México y la tierra: orografía, geología, crecimiento y ruinas

La ciudad recuperada en sus arterias y en su corazón, en sus centros, donde retiembla la Tierra.
Ciudad de campanas profanas y banderas temerarias. Ciudad de plazas masacradas. Ciudad
silenciosa, rehuida, desertada.

La ciudad autodidacta que se hunde noche a noche en sus bajos fondos.

La ciudad estremecida por sus entrañables terremotos.

La ciudad despedazada.

Gonzalo Celorio

En los capítulos anteriores hemos descrito la situación geográfica de la Ciudad de México y sus mitos fundacionales. Baste recordar para este apartado, en cuanto al aspecto mítico, que la visión del águila sobre el nopal devorando una serpiente que anunciaría el lugar preciso donde se habría de construir Tenochtitlan (imagen en la que ya nos hemos detenido abundantemente) sintetiza la fusión de los cuatro elementos. El águila es un animal masculino de aire y de fuego, emblema del sol; la serpiente, por su lado, es un animal acuático y terrestre, frío. A la tierra, en esta visión, corresponde también el islote donde crece el nopal que las sostiene, pues habría brotado del corazón de Copil, el hijo de la diosa Malinalli, sobrino del propio Huitzilopochtli, que fue sido sacrificado por los sacerdotes en el lago. El islote brota también del corazón de la tierra. La ciudad recibe el nombre de Mexico, “ombligo de la luna”, y, así, se erige como centro del universo.

En cuanto al aspecto geográfico, de entre los datos ya expuestos, recordemos que el valle donde se sitúa esta urbe está rodeado ininterrumpidamente por cadenas montañosas. Más detalladamente, podemos decir que su límite norte se encuentra marcado por la sierra de Guadalupe, conjunto montañoso en forma de herradura que baja hasta la Villa del mismo nombre y desemboca finalmente en el famoso cerro del Tepeyac, donde se cree que hizo su aparición la Virgen Morena, principal patrona de la

ciudad, cuyo santuario, localizado en este mismo punto, es el más visitado de entre los templos católicos del mundo. El punto más alto de esta sierra es el cerro de El Guerrero y forma también parte de ella el cerro del Chiquihuite, famoso por tratarse del punto de asentamiento de las principales televisoras nacionales.

Hacia el centro oriente del Distrito Federal se localiza la sierra de Santa Catarina, una cadena de volcanes inactivos cuyo punto más alto es el volcán de Guadalupe o El Borrego, que se eleva 2780 metros sobre el nivel del mar. Esta cadena montañosa termina en el Cerro de la Estrella, lugar que, como hemos visto, alojó las festividades del Fuego Nuevo azteca y, antes de la desecación del lago, formaba la península de Iztapalapa, hoy completamente integrada la ciudad.

En medio de las montañas, la condición plana del valle de México, donde se encuentra la mayor parte de los habitantes del Distrito Federal, sólo se interrumpe con ocasionales lomas y cerros de poca altitud, entre los que destacan dos peñones. El primero, el peñón de los Baños, se encuentra a escasa distancia del aeropuerto, en el antiguo centro del lago de Texcoco, y alberga un yacimiento arqueológico prehistórico de considerable valor. Mucho más tarde, habría funcionado como sitio de recreo para los gobernantes aztecas. Ligeramente más hacia al sureste, en la salida a la carretera de Puebla, se levanta el peñón Viejo. Ésta es una zona de alto riesgo para sus habitantes que, por desgracia, no son pocos, ya que a menudo se registran sobre su superficie deslizamientos de tierra que arrastran las viviendas que pertenecen, en su inmensa mayoría, a familias pobres que han construido sus moradas al margen de la ley y de las normas de seguridad.

Por otro lado, hacia el poniente, muy cerca del centro de la ciudad, se levanta el icónico cerro de Chapultepec. Se trata de un monte de poco tamaño que conecta con las serranías que recorren de oeste a sureste la ciudad, y establecen una frontera entre el valle de México y los valles de Toluca y Morelos. Chapultepec ha sido, desde tiempos de los aztecas, una zona de recreo y uno de los pulmones más importantes de la ciudad. Hoy en día alberga su parque urbano más significativo y uno de los mayores en su tipo en el hemisferio occidental, con una superficie de 678 ha. Dividido en tres secciones, contiene algunos de los sitios turísticos más importantes de México, como el Museo Nacional de Antropología, el Museo del Niño, el Museo de Arte Moderno, el Museo Tamayo, el Zoológico de Chapultepec, el Centro Cultural Casa del Lago, un parque de

diversiones, dos lagos artificiales, espacios deportivos y numerosas fuentes. Constituye, sin lugar a dudas, uno de los sitios más concurridos por capitalinos y turistas.

Más hacia el sureste, entre el territorio de Miguel Hidalgo, Cuajimalpa de Morelos y La Magdalena Contreras, se encuentra la sierra de las Cruces. Se trata de una región muy alta, de la que descienden la mayoría de los afluentes que aún cruzan la urbe. Su altura y humedad la dotan de un clima frío.

Por último, si dirigimos la vista hacia el oriente, encontraremos la cumbre más elevada de la ciudad, el volcán Ajusco, cuyo nombre significa “flor de agua” en náhuatl, y cuya figura nos es ya familiar a partir del capítulo que gira en torno a la relación de la urbe y el fuego. Este volcán da su nombre a la serranía que cierra la cuenca de México por el sur, la sierra de Chihinauhtzin, perteneciente al Eje volcánico transversal. Entre otros, forman parte de ella los ya mencionados volcanes Xitle, Chichinauhtzin, Tláloc y Teuhtli. En la serranía del Ajusco existen valles de tierra fría en los que aún se practica la agricultura y que mantienen un estilo de vida campestre dentro de la ciudad. De entre ellos, los más relevantes son la meseta donde se encuentra Parres, en la delegación Tlalpan y, posiblemente, el valle de Milpa Alta, que se extiende desde San Antonio Tecómitl hasta San Pedro Atocpan, entre las faldas de los volcanes Teuhtli y Tláloc.

Sin embargo, para centrarnos en el aspecto terrestre de la urbe, no basta la descripción de esta orografía accidentada que la vuelve ya sinuosa, contrastante, y llena de formas que incitan la imaginación, sino que debemos contar la inmensa potencia geológica que anida bajo su suelo. Según el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), el territorio donde se asienta el Distrito Federal se localiza en la provincia geológica de Lagos y Volcanes del Anáhuac y gran parte de sus 1479 kilómetros cuadrados de superficie (sin contar los muchos más que forman el área conurbada) forma parte del valle de México, y más específicamente, de los vasos drenados de los lagos de Texcoco, Xochimilco y Chalco. Este territorio no está únicamente marcado por la presencia volcánica, sino que lo atraviesan diversas fallas geológicas, entre las que destacan la Falla Las Cruces, la Falla Contreras, la Falla Ajusco, la Falla Xochimilco y la Falla Tlalocapan.

La construcción en un suelo lacustre, volcánico, cruzado por fallas geológicas, con zonas inundables, topografía accidentada y zonas minadas es un riesgo permanente. La población de la Ciudad de México está continuamente expuesta a sufrir seísmos,

vulcanismo, hundimientos, agrietamientos, inundaciones y desgajamientos de cerros. Son muchas y muy extensas las zonas de vulnerabilidad y riesgo. Estas circunstancias convierten el suelo de esta urbe en un soporte *sui generis*, pues, al tratarse de una superficie tan insegura, difícilmente está dotada de la firmeza de la que suelen estar imbuidos los suelos en los imaginarios de otras civilizaciones. El soporte de la casa en la Ciudad de México es inestable, circunstancia que convierte a la casa misma en un refugio traicionero que, tan pronto nos acoge como nos amenaza o nos sepulta y ahoga entre sus muros derruidos.

Los terremotos han sido una constante en la historia de la ciudad. (Servicio Sismológico Nacional, 2012) No me propongo, de ninguna manera, realizar un inventario exhaustivo de estos eventos, sin embargo, para construir una imagen que refleje su cotidianidad y consecuencias, haré una breve enumeración de algunos de los más destacados. De los registrados en la etapa azteca resalta el de 1475 (año 9 caña), ocurrido durante el reinado de Axayácatl, y del que se cuenta que dejó en ruinas todas las casas y edificios del valle de México, además de haber originado grietas y numerosos deslaves.

En el periodo colonial, se da cuenta de diversos sismos. El 26 de abril de 1589, por ejemplo, se registró uno que ocasionó que se viniera abajo el convento de los dominicos; el 25 de agosto de 1611 colapsó parte del convento de San Francisco; un siglo después, el 15 de agosto de 1711, un sismo de gran duración derribó varias casas y edificios. El 21 de abril de 1776 otro sismo con una duración reportada de 4 minutos, colapsó la cárcel de la Acordada y ocasionó daños la Casa de Moneda, la Catedral, el Palacio Real, el Palacio del Arzobispo y otros edificios más. El 28 de marzo de 1787 sufrieron deterioros el Palacio Nacional y el Cañón de la Diputación.

El siglo XIX no se quedó atrás. El terremoto del 31 de mayo de 1818 dejó daños en los conventos de la Merced, San Francisco y San Diego; en los hospicios de Terceros, la Santísima y San Hipólito; en la sacristía de la Catedral; las Iglesias de Santa Veracruz, Santa Catalina y del Campo Florido y menoscabó los arcos de los acueductos de Santa Fe y Belén. El 7 de abril de 1845 se derrumbó el Hospital de San Lázaro y la cúpula de la iglesia del Señor de Santa Teresa, se registraron daños en el Palacio Nacional, en la cámara de senadores, en la universidad, así como la devastación de varias poblaciones de Xochimilco y Tlalpan. El 19 de junio de 1858, un terremoto con

una duración aproximada de seis minutos ocasionó grandes daños en el Palacio Nacional, la Casa de Ayuntamiento, el Teatro Principal, la iglesia de Santo Domingo, el Sagrario Metropolitano, el convento de San Francisco, las vías de ferrocarril de Jesús Nazareno y en una gran cantidad de casas y viviendas de la capital, además de devastar la población de Texcoco.

Y, sin embargo, los terremotos con consecuencias más terribles se han registrado durante el siglo XX. El 14 de abril de 1907 se contaron un muerto y un herido en la Ciudad de México, así como cuantiosos daños en edificaciones como Palacio Nacional, la Catedral y los templos de Santo Domingo y Santa María la Redonda. El 30 de julio de 1909 se registraron derrumbes en las colonias Roma, Hidalgo, Morelos, la Bolsa y San Pedro de los Pinos, mientras que el 7 de junio de 1911 hubo 40 muertos (33 artilleros y 7 mujeres) y 16 heridos en el derrumbe del ala derecha de los dormitorios del 3er. regimiento de artillería localizado en Rivera de San Cosme, 250 casas se vinieron abajo y se derrumbó el Edificio El Imparcial. Este último sismo es conocido como “el temblor maderista” ya que coincidió con la fecha en la que Francisco I. Madero entró a la Ciudad de México, en la etapa inicial de la Revolución Mexicana. El 15 de abril de 1941 otro terremoto dejó 90 muertos.

Hoy en día, los dos terremotos que mejor recordamos son el de 1957 y el de 1985 (eventos que, como veremos, enmarcan la trama de la novela *Materia dispuesta* de Juan Villoro). El primero de ellos, con epicentro en el puerto de Acapulco, ocurrió el domingo 28 de julio a las 2:44 y registró una magnitud de 7.7 grados en la escala de Richter. Dejó un saldo de 700 muertos, 2, 500 heridos y daños en varios edificios y casas de la ciudad; sin embargo, se le recuerda, sobre todo, por la caída de la estatua del Ángel de la Independencia, uno de los emblemas más representativos de la urbe y del país. Gracias a este evento, también se le conoce como “Terremoto del Ángel”.

Sin embargo y a pesar de los grandes daños que causó, el terremoto de 1957 no fue ni la sombra del que lo seguiría. El jueves 19 de septiembre de 1985 ocurrió la peor catástrofe en la historia de la Ciudad de México (Salcido, 2010). El fenómeno se marcó con fuego en la memoria colectiva a las 7:19 am. Se trató de un sismo de 8.1 grados en la escala de Richter que duró 90 segundos. De acuerdo con los diferentes relatos, el movimiento telúrico pasó por diferentes etapas en este lapso: se inició de forma leve y aumentó su movimiento radicalmente en unos cuantos segundos, después comenzó a

disminuir, dando la sensación de que podría terminarse, pero repentinamente incrementó su velocidad en un movimiento oscilatorio. Carlos Monsiváis describe así el evento:

Día 19. Hora: 7:19. El miedo. La realidad cotidiana se desmenuza en oscilaciones, ruidos categóricos o minúsculos, estallido de cristales, desplome de objetos o de revestimientos, gritos, llantos, el intenso crujido que anuncia la siguiente impredecible metamorfosis de la habitación, del departamento, de la casa, del edificio... El miedo, la fascinación inevitable del abismo contenida y nulificada por la preocupación de la familia, por el vigor del instinto de sobrevivencia. Los segundos premiosos, plenos de una energía que azora, corroe, intimida, se convierte en la debilidad de quien la sufre. “El fin del mundo es el fin de mi vida”, versus “No pasa nada, no hay que asustarse, guardemos la calma” ... Y los consejos no llegan a pronunciarse, el pánico es segunda o primera piel, a ganar la salida, a urdir la fuga de esta cárcel que es mi habitación, a distanciarse de esa trampa mortífera que fue hogar o residencia provisional. El crujido se agudiza, en el bamboleo la catástrofe se estabiliza, la gente se viste como puede o se viste sólo con su pánico, el miedo es una mística tan poderosa que resucita o actualiza otras místicas, las aprendidas en la infancia, las que van de la superstición a la convicción, las frases primigenias, las fórmulas de salvamento en la hora postrera. (Monsiváis, 1987: 17)

Las colonias más dañadas fueron la Centro, Tlatelolco, la Doctores, la Roma y la Obrera. Según los registros oficiales, el número de muertos fue de alrededor de 7 mil, sin embargo, en la actualidad se tiene un estimado bastante más verosímil de 40 mil personas fallecidas en el terremoto. Se rescataron alrededor de 4, 500 supervivientes de entre los escombros. Algunas de ellos fueron encontradas incluso después de 10 días de acontecido el siniestro. El saldo de estructuras completamente destruidas es de 30 mil y de 68 mil el de las parcialmente dañadas.

En los seis meses que siguieron al terremoto, se demolieron más de 150 edificios, algunos mediante el uso de dinamita y otros con cincel y martillo. Más de un millón de personas se quedó sin energía eléctrica y el servicio tardó en restablecerse en su totalidad varios días. Se dañaron 1,300 transformadores, 5 líneas de transmisión, 8 subestaciones y 600 postes de luz. Se afectaron 32 estaciones de metro, algunas de las cuales no reanudaron su servicio hasta noviembre.

La comunicación telefónica también recibió muy serios daños y la totalidad del servicio no pudo restablecerse hasta marzo de 1986. Debido a esto, se enviaron más de 600 mil telegramas y telex, mientras que los comunicados a través de la radio y la televisión ascendieron a alrededor de 40 mil. Se estima que se perdieron alrededor de 200 mil empleos.

El espacio urbano quedó completamente trastocado y subvertido. Ninguna construcción podía ser considerada un refugio, mientras que la calle, el espacio abierto, se convirtió en la casa de miles y miles de personas. Los sobrevivientes no podían contener el terror y el asombro ante la inmensidad de la destrucción. Una vez más, Carlos Monsiváis detalla la situación de su amado D.F.:

El sonido de los desplomes, las imágenes de los derrumbes, las poses fantásticas de los edificios al reducirse abruptamente a escombros.[...] los hoteles y condominios en tierra, las escuelas y hospitales desvencijados, la precipitación del gran edificio de Tlatelolco. [...] Se implantan, con reiteración orgánica, los términos que en los casos extremos cubren las dos funciones. Descripción y síntesis, evaluación y pena. *Tragedia, bombardeo, catástrofe*, vocablos que, en primera instancia, son declaraciones de impotencia.

[...] La coordinación informativa de la radio hizo posible una visión de conjunto que la experiencia personal complementó. Tráfico congestionado, la colonia Roma cruelmente devastada, el Primer Cuadro zona de desastre, en un radio de 30 kilómetros cerca de 500 derrumbes totales o parciales, explosiones, alarmas insistentes sobre fugas de gas, incendios, cuerpos mutilados, noticias sobre la desaparición de grupos enteros de estudiantes, turistas aislados en su desamparo, hospitales evacuados, cuadrillas de socorristas y voluntarios, familiares desesperados, crisis de angustia en las calles, gritos de auxilio provenientes de los escombros [...]. (Monsiváis, 1987: 18)

Con la violencia inusitada del terremoto colaboraron factores humanos. La mayor parte de los edificios que colapsaron presentaban estructuras inadecuadas para terrenos arcillosos e inestables. Esta tremenda falta en el diseño se debió, en muchas ocasiones, no únicamente a la ya de por sí grave negligencia al realizar las tareas de construcción si no, todavía peor, a la corrupción de muchos funcionarios que, con tal de absorber en beneficio propio el presupuesto de las obras, dotaban a los edificios de materiales y estructuras baratos e inadecuados. Una gran cantidad de las construcciones desaparecidas eran edificios gubernamentales: oficinas, escuelas, hospitales, unidades habitacionales de interés social, entre ellas la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, la de Comercio, la del Trabajo, la de Marina, la Secundaria #3, el Instituto Cultural en Taxqueña, el Hospital Juárez, el Centro Médico Nacional, el Multifamiliar Juárez y dos de los tres módulos del edificio Nuevo León, en la unidad habitacional de Tlatelolco, la más grande de Latinoamérica, que se derrumbaron sepultando a sus moradores, los cuales tenían ya mucho tiempo reclamándole al gobierno que fuera revisada y corregida la cimentación del edificio. Muchos edificios más de esta unidad fueron demolidos por los grandes daños que sufrieron. Más de 50 mil familias perdieron sus hogares. Las pérdidas materiales sumaron cuatro mil millones de dólares en servicios, vivienda e infraestructura.

El colmo de la corrupción lo reportaron versiones extraoficiales que indican que la mayor parte del material de ayuda proveniente de diversos países fue acaparada por miembros del gobierno de Miguel de la Madrid, entre ellos, víveres, ropa, equipos de primeros auxilios, casas de campaña, artefactos para la supervivencia, plantas de luz, potabilizadores de agua y diversos materiales más. Hubo quien fue testigo de que parte de este equipo se vendía en las calles.

Como si esto no fuera suficiente, la respuesta del gobierno ante la catástrofe fue sumamente pobre. El Plan DN-III-E, que se utiliza ante los desastres naturales, se vio totalmente rebasado y sólo funcionó –parcialmente– en lo que atañe a la vigilancia, aunque obstaculizó enormemente la magnífica reacción de la población civil que, en apenas unas cuantas horas, ya estaba organizada en el rescate de supervivientes y cuerpos.

Lo más memorable de este inmenso desastre es, en efecto, la capacidad de respuesta de la población de la Ciudad de México que inmediatamente se organizó en estaciones de auxilio a las que acudían cientos y cientos de voluntarios. El inicio de las excavaciones de salvamento se realizó con las manos, a falta de equipo adecuado. La población se acercó para hacer todo tipo de donaciones: linternas, máscaras para el polvo, material para excavar, medicamentos, ropa y cobijas para los damnificados. Unos contribuían y daban de comer a los voluntarios y rescatistas, otros ponían una manta blanca con una cruz roja sobre su coche para indicar que estaba al servicio del transporte de heridos como una ambulancia. Carlos Monsiváis señala la fecha del terremoto como la del nacimiento de una sociedad civil diferente y despierta, con poder sobre su ciudad y sus circunstancias. El cronista no deja de admirar las actividades de una población súbitamente auto organizada:

Convocada por su propio impulso, la ciudadanía decide existir a través de la solidaridad, del ir y venir frenético, del agolpamiento presuroso y valeroso, de la preocupación por otros que, en la prueba límite, es ajena al riesgo y al cansancio. Sin previo aviso, espontáneamente, sobre la marcha, se organizan brigadas de 25 a 100 personas, pequeños ejércitos de voluntarios listos al esfuerzo y al transformismo: donde había tablonés y sábanas surgirán camillas; donde cunden los curiosos se fundarán hileras disciplinadas que trasladan de mano en mano objetos, tiran de sogas, anhelan salvar siquiera una vida.

Los oficios se revalúan. Taxistas y peseros transportan gratis a damnificados y familiares afligidos; plomeros y carpinteros aportan seguetas, picos y palas; los médicos ofrecen por doquier sus servicios; las familias entregan víveres, cobijas, ropa; los donadores de sangre se multiplican; los buscadores de sobrevivientes desafían las

montañas de concreto y cascajo en espera de gritos o huecos que alimenten esperanzas. Al lado del valor y constancia de bomberos, socorristas, choferes de la Ruta 100, médicos, enfermeras, policías, abunda un heroísmo nunca antes tan masivo y tan genuino, el de quienes, por decisión propia, inventan como pueden métodos funcionales de salvamento, el primero de ellos, una indiferencia ante el peligro, si ésta se traduce en vidas hurtadas a la tragedia. Basta recordar las cadenas humanas que rescatan a un niño, entregan un gato hidráulico o un tanque de oxígeno, alejan piedras, abren boquetes, sostienen escaleras, tiran de cuerdas, trepan por los desfiladeros que el temblor estrenó, instalan los “campamentos de refugiados”, cuidan de las pertenencias de los vecinos, remueven escombros, aguardan durante horas la maquinaria pesada, izan cuerpos de víctimas, se enfrentan consoladoramente a histerias y duelos. (Monsiváis, 1987: 19-20)

Y, sin embargo, el valor de esta sociedad organizada va más allá de la solidaridad. Ante el inútil pasmo del gobierno, los civiles responden tomando para sí el poder de acción sobre un espacio que les pertenece. De acuerdo con los hermanos Gernot y Hartmut Böhme, ésta es una circunstancia inherente a los terremotos: “Sobre el trasfondo de destrucción de la vieja sociedad, la posibilidad de una nueva. El terremoto se convierte en algo revolucionario”. (Böhme, 1998: 343) En palabras del propio Monsiváis, la Ciudad de México “conoció una *toma de poderes*, de las más nobles de su historia [...]. Fue la conversión de un pueblo en gobierno y del desorden oficial en orden civil.” (Monsiváis, 1987: 20)

El propio José Emilio Pacheco, que se encontraba en Estados Unidos impartiendo clases universitarias en el momento del terremoto, tomó un vuelo que lo devolviera a su ciudad y, en particular, a su querida y destrozada colonia Roma, para prestar sus manos al rescate. Después se dio a la escritura de *Miro la tierra*, un libro de poemas que da cuenta de estas imágenes terribles. El momento en el que despierta la sociedad civil es también el instante del despertar de Mauricio, personaje principal de la novela *Materia dispuesta* de Juan Villoro, que toma posesión de su propia existencia al mismo tiempo en que se convierte en rescatista, como veremos más adelante.

Sin embargo, la Ciudad de México tiene una relación estrecha con las ruinas y la destrucción que viene de mucho tiempo antes de este desastre y no se debe únicamente a su naturaleza geológica. Esta urbe ha sido destruida incontables veces, casi todas ellas por sus propios habitantes. Resulta notable que una ciudad con una antigüedad de casi ocho siglos no tenga un solo edificio prehispánico y apenas alguna iglesia que date de los primeros tiempos de la colonia. La primera ciudad hispánica es casi tan irreconstruible como Tenochtitlan. Como comentábamos en la introducción de este estudio, a la ciudad barroca se la tragó la neoclásica, a la neoclásica la engulló el

México Independiente, sobre ésta se construyó una ciudad afrancesada de la que apenas quedaron vestigios después de la modernidad de la Revolución. Recordemos a Gonzalo Celorio, quien afirma en su ensayo *México, ciudad de papel* que la única continuidad de esta urbe puede encontrarse en la literatura, ya que sus estructuras han estado siempre destinadas a la destrucción por una especie de sino misterioso.

Y, en efecto, es quizá la primera destrucción de la ciudad la que estableció esta especie de maldición. El aniquilamiento de México-Tenochtitlan, cuya tumba yace debajo de nuestros pies, podría ser la causa de nuestra inacabable desaparición. Como si la semilla de la destrucción, enterrada en las profundidades de nuestro suelo, no cesara de germinar nunca.

Hemos ya abordado el sentimiento de maldición que genera la laguna encerrada debajo de la ciudad; sin embargo, no hemos dicho que este entierro sacrílego se complementa con el de la ciudad azteca. Incluso las mentes más escépticas e irónicas de la ciudad se sienten influidas por esta suerte de intuición. Entre ellas, Rafael Pérez Gay, cuyas crónicas de la urbe son dignas herederas de las de Ibargüengoitia. Cito un fragmento en el que la eterna improvisación mexicana se funde con la superstición:

Ya he dicho que la gran obra pública no es lo nuestro. Los mexicanos construimos a la trompa talega, siempre nos falta dinero, no medimos las consecuencias y no sabemos con qué se come la palabra previsión. Los capitanes de Hernán Cortés le insistieron hasta el cansancio que construyera la nueva ciudad en Coyoacán o, incluso, en Texcoco, pero el conquistador respondió que debía ser aquí, en el centro del fango de los poderes mexicas y en el lugar donde se habían cometido idolatrías nefastas. A veces pienso que esa decisión nos persigue como una sombra de maldad y mala suerte. (Pérez Gay, 2007: 61)

Intuimos con mayor concreción lo que existe debajo del suelo de la Ciudad de México gracias a las excavaciones del Templo Mayor, llevadas a cabo de 1978 a 1982 bajo la dirección de Eduardo Matos Moctezuma y a los posteriores estudios que éstas han desencadenado.

De acuerdo con este arqueólogo, aunque la etapa prehispánica de la porción de tierra correspondiente con Tenochtitlan se registra a partir de la fundación de la ciudad azteca en 1325 d.C., fecha en la cual coinciden alrededor de diez fuentes históricas, se sabe, gracias a las excavaciones en los alrededores de la Catedral que encontraron cerámica tolteca de la fase Tula (900-1000 d.C.), que en este territorio hubo un asentamiento previo sin grandes estructuras arquitectónicas, posiblemente de pescadores

o cazadores de aves lacustres. Sin embargo, este asentamiento no ha dejado mayores vestigios ni tiene representación en el imaginario de la ciudad.

Es sobre todo la urbe de los mexicas, la México-Tenochtitlan enterrada debajo de la metrópoli moderna, la que habita la imaginación de los pobladores y los llena de culpa y sentimientos siniestros. El espacio que contiene una mayor densidad de ruinas es, naturalmente, el centro de la ciudad, pues esta área ya había sido establecida por los aztecas como centro real y simbólico y Cortés no hizo más que aprovechar y mantener este simbolismo. De acuerdo con Matos Moctezuma, el núcleo tenochca era un espacio sagrado que contenía cerca de 78 edificios. El arqueólogo continúa con su descripción:

Este recinto o gran plaza se consideraba una réplica del cosmos de acuerdo con la manera en que el azteca concebía la estructura universal, su cosmovisión. El Templo Mayor era el centro fundamental de esa cosmovisión y el lugar donde se encontraban y cruzaban los niveles de la misma. El cielo, el inframundo y la tierra en donde se asentaba el hombre. A esto debemos agregar que de él partían los cuatro rumbos del Universo presentes en las cuatro puertas y calzadas orientadas a cada una a los rumbos cardinales, lo que dividía la ciudad en cuatro grandes “barrios”. Todo esto hacía de aquel recinto el lugar sagrado por excelencia. Fuera de él se encontraba el espacio profano o menos sacralizado de la ciudad, en donde se encontraban los palacios de los gobernantes y de la nobleza así como de la gente trabajadora. Cabe agregar que en los diferentes *calpullis* habían [*sic.*] templos que también constituían “centros” al igual que el fogón dentro de la casa, pero el recinto ceremonial y el Templo Mayor eran lo que hemos determinado el “centro fundamental”. (Matos Moctezuma, 1999: 11)

Cortés decidió conservar el centro de la ciudad en este punto sagrado por dos razones en apariencia contradictorias. En primer término, esa zona geográfica gozaba de un prestigio y una reverencia que podían aprovecharse a favor de la ciudad española que se vería enaltecida por medio del territorio que ocupaba y que, además, iba a transformarse en la heredera del dominio tenochca. La capital de la Nueva España también fue edificada para seguir reinando y ser la señora de las tierras que la rodeaban, para continuar la gloria de México-Tenochtitlan. Por otro lado, la permanencia de la ciudad española *encima* de la prehispánica ahogaba definitivamente la existencia de esta última y establecía una jerarquía sensible en la que la urbe de los conquistadores tenía preeminencia. Curiosamente y mostrando ya desde esos primeros momentos su carácter irremediabilmente barroco, la ciudad fue construida por manos indígenas para impactar a los indígenas y hacerlos respetar a sus conquistadores.

La voluntad de destrucción de las huestes cortesianas en contra del centro ceremonial azteca no tuvo límite ni contención. Se arrasó con prácticamente todo vestigio de los templos y palacios de Tenochtitlan y se reutilizaron sus piedras para la

construcción de los nuevos palacios, iglesias y edificios públicos. El antiguo Palacio de los Virreyes, hoy sede del poder ejecutivo, está construido con las mismas piedras que el palacio de Moctezuma, mientras que la iglesia mayor, curiosamente no la catedral, se construye sobre el basamento del Templo del Sol con las mismas piedras del teocali de Tenochtitlan. Hoy en día, todavía existen otros edificios que hacen esta realidad patente, como la iglesia de Santiago Tlatelolco, en la plaza de las Tres Culturas, cuya estructura delata a todas luces los fragmentos de otros edificios. De acuerdo con Matos Moctezuma,

La destrucción del Templo Mayor llegó a tal grado que de la última etapa constructiva sólo encontramos la huella en el piso y si acaso restos de la plataforma, de escasamente un metro de altura, sobre la que se asentaba. Con los otros edificios ocurrió lo mismo. Dicho en otras palabras, Cortés se encargó de borrar toda traza de lo que había sido el espacio sagrado azteca. Fue así como la plaza colonial se ubicó más al sur (actual Zócalo) y del espacio sagrado prehispánico sólo la esquina suroeste siguió conservando su carácter sagrado, pero con otras ideas y otros dioses: allí se estableció la Catedral de México. Se repartieron predios a los conquistadores y la nueva traza sentó sus bases sobre el antiguo recinto, transformándose así en un espacio profano. (Matos Moctezuma, 1999: 11)

Es difícil determinar el perímetro exacto de la tumba de la antigua Tenochtitlan. Incluso el del propio centro ceremonial. Muchos autores han intentado establecer la medida precisa de este último y las medidas varían. Matos Moctezuma le da unos 500 metros por lado y calcula los siguientes límites: al norte con las calles San Ildefonso y González Obregón; al poniente con Brasil y Monte de Piedad; al sur con la parte norte de Palacio Nacional y frente a la fachada principal de la Catedral metropolitana y al oriente con las calles de El Carmen y Correo Mayor. (Matos Moctezuma, 1999: 12)

Sea cual sea el verdadero perímetro de la urbe enterrada y de las ruinas de su centro ceremonial, la realidad es que esas piedras antiguas se aparecen constantemente en la ciudad moderna, no solamente con la rescatada existencia del Templo Mayor y el magnífico museo que se abrió junto a sus vestigios o cuando las obras de alguna línea del metro desentierran una inmensa variedad de tesoros inusitados y de banalidades antiquísimas, sino y, sobre todo, a través de los fantasmas de la existencia de una antigua ciudad, de sus costumbres imperecederas que pueblan una urbe que aparentemente nada tiene que ver con ella. Los vestigios de Tenochtitlan son más etéreos que concretos y las ruinas son quizá más interiores que de auténtica piedra. Posiblemente a ellas y a su tremenda influencia debamos la sucesión de ruinas en la que se ha convertido la Ciudad de México.

La segunda capa de ruinas pertenece a la Colonia. Esta etapa tiene lugar de 1521 hasta 1821, el momento de la independencia. Tres siglos de ocupación ininterrumpida en los que la ciudad no tuvo, sin embargo, el respiro de una arquitectura constante. La primera ciudad colonial estuvo a caballo entre lo medieval y lo renacentista. Del medievo conservó la forma de sus primeros edificios, fortificados y defendidos por murallas, fosos y torres. Del renacimiento, una traza reticular perfecta que, curiosamente, se superponía de manera precisa a la de la ciudad prehispánica, ya diseñada de esa forma. A esta ciudad la engulló una urbe de verdadera vocación barroca, no únicamente en su arquitectura, sino en su tendencia a la mezcla, al eclecticismo y al exotismo, a la sobreposición de estructuras y personajes, la profusión de rincones, el adorno, los dobleces, las máscaras, a los contrastes entre la opulencia más exagerada y el colmo de la miseria, la exhibición, el espectáculo.

La irrupción del barroco en la Ciudad de México parece titubear entre 1630 y 1670, en parte debido a catástrofes naturales. La inundación de 1629 mantuvo a la ciudad bajo el agua durante 6 años. Sin embargo, de este inmenso desastre nació la voluntad de expiación. Los habitantes de la urbe interpretan el hundimiento como un signo del cielo y se enfrascan en una conversión sin descanso. El impulso legado de la contrarreforma llevada a cabo en años anteriores en Europa, en ese sentido, tuvo un inmenso impacto en esta ciudad, aunque adquirió unos sellos bien distintos. El barroco mexicano es festivo y teatral, lleno de colores. Para atraer la fe de la población indígena, la iglesia echa mano de espectáculos multitudinarios sin precedentes que hablan un lenguaje mixto, lleno de sincretismos. Además, la nueva ciudad americana hace uso de todo su fasto y su riqueza de mezclas y colores, de toda su abundancia, para brillar frente a la metrópoli. Las fiestas son desbordantes, las costumbres en extremo refinadas, las recepciones de los virreyes dignas de la literatura de fantasía. Los palacios empiezan a proliferar y hay tantas iglesias que el sonido de las campanas que rige la vida de los habitantes es casi ensordecedor. Sin embargo, detrás del lujo y la luz de esta ciudad, como bien corresponde a una urbe sumergida en el barroco, siempre estuvo la oscuridad, el lado tenebroso representado principalmente por la enfermedad, la pobreza y la ciudad prehispánica y la laguna asesinadas y enterradas bajo el suelo. El historiador Sergei Gruzinski abunda en este sentido:

De Balbuena a Sigüenza y Góngora, de Mateo Alemán a sor Juana Inés de la Cruz, las élites del siglo XVII se entregaron a las seducciones de la ciencia, la poesía, el teatro y con menos frecuencia la sátira. Manierista, después barroca, singular y brillante,

la ciudad de México aprendió a vivir al ritmo de la urbe y de la corte, como sucedía en otras ciudades de Europa y del Siglo de Oro.

Sin embargo, bajo la ciudad de los artistas y los letrados, a unos cuantos codos de profundidad, se hallaba la capa de agua que descomponía los féretros, pudría los cadáveres y devoraba los cimientos de las iglesias. Esta imagen nos remite tanto a un peligro siempre inminente, como a las imprevisibles consecuencias de la mezcla humana. Ni la pompa del catolicismo romano y del Santo Oficio ni los fastos del palacio podrían borrar el hecho de que la ciudad de México no era una ciudad europea. La muchedumbre que se extasiaba frente al oro de los retablos y el esplendor de los fuegos artificiales se asemejaba más a un mosaico étnico que a la plebe de las ciudades de Europa, era gente que evolucionaba al margen de la ciudad y de la corte. Todo ello preocupaba a los poderosos, para quienes varias veces la amenaza del agua y el peligro de las calles se volvieron una pesadilla. (Gruzinski, 2004: 347)

La pesadilla de la ciudad barroca escandalizó y aterrorizó a los virreyes del despotismo ilustrado. Juan Vicente de Güemes, II conde de Revillagigedo, virrey de la Nueva España de 1789 a 1794, es conocido por su inmensa preocupación por la capital del virreinato, a la que sus ojos ilustrados consideraron una urbe desagradable, excesiva, sucia, maloliente, desordenada, insalubre, descuidada e insegura. A partir de él se inició una tarea sin descanso de saneamiento y organización de la ciudad que incluyó la introducción de desagüe y alcantarillas en todas las calles, empedrado, alumbrado público, sistema de limpieza y recolección de basura, servicio de policía y serenos nocturnos y numeración de las casas y predios.

Pero el virrey no se conformó con esto, sino que, además, inició una creciente desacralización del espacio urbano removiendo figuras religiosas y altares públicos, cancelando fiestas y procesiones que le parecían excesivas. Aplicó mano dura en el cumplimiento de la ley y, en el nombre de la igualdad, hizo reformas que afectaron las costumbres y maneras de vivir de los habitantes de la urbe y, paradójicamente, mediante la alteración del modo habitual de la convivencia, los separaron más de lo que los unificaron. Ordenó el embellecimiento de las calles, paseos, plazas, parques y alamedas. Se comenzó la construcción de palacios sobrios que sustituyeron a una multitud de construcciones barrocas ahora desaparecidas. Una vez más se esfumaba una versión de la Ciudad de México. Emergía “La ciudad de los palacios” del siglo XIX.

Pero el proceso de desacralización del espacio urbano no se detuvo en el neoclásico. A partir del primer cuarto del siglo XIX, con la independencia, adquirió tanto vigor que rozó la locura. El romanticismo mexicano estuvo imbuido de idénticos fervor patrio y adoración de la Razón y el Conocimiento. La iglesia era vista por los liberales como un instrumento de dominación peninsular y del ala conservadora, a la

vez que como un impedimento para la emancipación verdadera y profunda del ser humano. Así, los hombres de espada, que eran casi todos también hombres de pluma y fervientes lectores de Víctor Hugo y Chateaubriand, se embarcaron en el proyecto de la construcción de una patria soñada con un ahínco y un idealismo verdaderamente poéticos. Desgraciadamente, este noble impulso, que comenzó en los albores del siglo, continuó encarnándose a través de los años, desde la Independencia, pasando por la Guerra de Reforma (1857- 1861) y la restauración de la república tras el breve Segundo Imperio (1863-1867), hasta el fin de la Guerra Cristera (1929), en la demolición de infinidad de iglesias y conventos de la Ciudad de México y otros lugares del país. Esta fuerza destructora que buscaba sustituir a Dios por la Libertad y la Patria tuvo un poder de acción apabullante y, muy pronto, la ciudad de campanas ensordecedoras apenas estuvo salpicada de uno que otro campanario. Una vez más, las ruinas se nos volvieron familiares y las carcacas de los templos cristianos fueron abandonadas o utilizadas como almacenes y establos. Es muy conocida y lamentada la suerte del inmenso convento de San Francisco. Gonzalo Celorio la describe magistralmente como parte de su novela *Y retiemble en sus centros la tierra*, en la que un catedrático hace un recorrido de la ciudad que es también un recorrido por su vida y un camino hacia su muerte. Al toparse con el convento, en la calle de Gante, Juan Manuel, profesor de la universidad,

dio con la fachada estilo Disneylandia del templo metodista que resguarda en su seno el claustro principal del antiguo convento de San Francisco.

La descomunal fábrica que en los tiempos virreinales se asentaba como una fortaleza en ese enorme solar situado al poniente de la Plaza Mayor, con la Reforma de los años republicanos fue desmembrándose, y sus edificaciones, cuando no destruidas, fueron modificadas, corrompidas, adaptadas a nuevos usos y destinos. Del convento original sólo quedan vestigios dispersos entre las construcciones modernas que han brotado en aquellos predios otrora conventuales: la iglesia de San Francisco, alterada por el tiempo y los incendios, a la que ahora se entra por la calle Madero y no por San Juan de Letrán, adonde daba su fachada principal, hoy tapada por el comercio y los edificios invasores; la capilla de san Antonio, que se erigía cual ermita en un extremo del cementerio de los frailes y que durante mucho tiempo sufrió el abandono de la ciudad y cada mañana parecía desmoronarse como un gigantesco fantasmón al que le diera la luz del sol, y otros pedazos de ese cuerpo mutilado, dispersos por aquí y por allá: un pequeño e íntimo claustro de servicio al fondo de la Panadería Ideal, un fragmento de la arcada del portal de peregrinos que los terremotos dejaron en pie milagrosamente y este claustro enclaustrado, adquirido por una secta protestante que tuvo a bien techarlo como si lo hubiera puesto bajo un capelo de cristal. (Celorio, 2008: 35-36)

Algunas otras, como la iglesia de San Agustín, corrieron con una suerte mejor. El edificio fue convertido en la Biblioteca Nacional y acoge los fondos bibliográficos

expropiados a las órdenes religiosas que no se perdieron en el caos. En su fachada, las imágenes religiosas han sido sustituidas por las de Aristóteles, Confucio, Descartes y otros pensadores. En el ábside extiende sus alas el águila del escudo nacional.

La llegada al poder de Porfirio Díaz es menos dura con los templos, pero no con la arquitectura tradicional. El dictador mira hacia Francia y se olvida completamente de las bases establecidas durante la colonia. Muy pronto la ciudad se puebla de construcciones de mármol y la chiluca del neoclásico y el antiquísimo tezontle se ven relegados. El gálico y *art-nouveau* Palacio de Bellas Artes reina sobre lo que antes fue el convento de Santa Clara. Se establecen colonias enteras con construcciones de estilo francés, como la Roma y la Juárez, y el antiguo Paseo Imperial de Maximiliano, ahora convertido en Paseo de la Reforma, se llena de pretensiones parisinas.

La Revolución acabó con los sueños franceses de la ciudad e instauró el nacionalismo muralista, por un lado, y la arrasadora modernidad americana, por el otro, como únicos parámetros. De acuerdo con Gonzalo Celorio,

Una vez instituida, la Revolución plasmó la historia toda del país en los muros de los edificios públicos, muchos de los cuales habían sido religiosos y habían sobrevivido a la Reforma por la transacción de su vocación original, erigió rascacielos, construyó sobre las mansiones decimonónicas, sustituyendo la tradición francesa por la modernidad norteamericana, de la que anticipadamente se quejaba López Velarde al recordar a un demente que lo despertaba a deshora para decirle: “Plateros fue una *calle*, luego una *rue*, y hoy es una *street*”, elevó multifamiliares, convirtió los ríos en viaductos y abrió anchurosas avenidas de banquetas carcelarias para dar rienda suelta a la velocidad. (Celorio, 2004a: 55)

Difícilmente se puede dar cuenta de la destrucción del patrimonio arquitectónico y del paisaje que se llevó a cabo en aras de la modernización de la ciudad durante todo el siglo XX. Serge Gruzinski hace una somera enumeración de algunas de las cosas que ocurrieron solamente en la tercera década del siglo:

En esos mismos años treinta, la ciudad vieja resintió el paso de las demoledoras o la fantasía devastadora de los arquitectos. La ciudad de México tiene prisa por sacudirse un yugo que le resulta insoportable, arcaico y repelente. En el Zócalo, al Palacio Nacional –antiguo Palacio de los Virreyes de la época española- se le agrega un piso. Esta operación se efectúa en 1929, junto con una remodelación de la fachada del siglo XVIII. El 1938 el Portal de las Flores se remplacea por el nuevo edificio del Departamento del Distrito Federal. Palacios edificadas a finales del siglo ven su vida truncada; por ejemplo, la residencia de la riquísima familia Escandón –a dos pasos del Sanborns de los Azulejos- , en cuyo lugar el Estado manda construir el pesado y mussoliniano Banco de México. La apertura de la Avenida 20 de noviembre “exigió [...] la destrucción parcial del Portal de las Flores, de la Iglesia de San Bernardo, de la Casa de San Felipe y del curato de la parroquia de San Miguel, por no hablar de lo que

desapareció por completo”. En 1938, para ampliar la avenida San Juan de Letrán, se arrasa el convento de Santa Brígida. Años más tarde, en 1947, la fuente del Salto del Agua, obra maestra barroca, es desmontada y reconstruida fuera de la ciudad en los jardines del museo de Tepotzotlán. (Gruzinski, 2004: 34-35)

Baste decir que la Ciudad de México ha sido sucesivamente irreconocible en un periodo de tiempo inverosímil. Un mismo habitante ha presenciado tantos cambios a lo largo de su existencia que le resulta difícil reconocer que la ciudad de su infancia es la misma que la de su juventud o su madurez. Para quienes crecieron en la ciudad de los años 50, como José Emilio Pacheco, aquella ciudad, la ciudad de *Batallas en el desierto*, es un paraíso perdido. La memoria no tiene amarre físico. La Ciudad de México es más veloz que el río de Heráclito y parece existir sólo como una serie interminable de urbes desaparecidas, engullidas por otras urbes. Una vez más, Serge Gruzinski, historiador de la ciudad, nos hace partícipes de su propia experiencia.

En la ciudad de México, la memoria humana es más engañosa y más frágil que en cualquier otro lugar. En ella, los puntos de referencia surgen y se borran al ritmo acelerado de las generaciones. El decorado urbano es tan móvil que no ofrece un mínimo anclaje en el recuerdo. A mí mismo me cuesta trabajo encontrar muchas de las calles y avenidas recorridas en 1970, durante un primer viaje, y sé que aquella ciudad del pasado -que un tiempo fue mía- resulta totalmente desconocida para los adolescentes de los años ochenta. Nada que ver con la tranquilizadora inmovilidad de las ciudades europeas. (Gruzinski, 2004: 27)

Un habitante más novel de la ciudad y menos anclado a la memoria que al bullente presente, el periodista neoyorkino David Lida, es un apasionado de esta urbe gracias, en parte, al aspecto posmoderno que hereda de sus sucesivas destrucciones. A este norteamericano lo entusiasma el sabor ecléctico, móvil y desordenado de la megalópolis enloquecida en la que ha decidido vivir y a la que considera la capital del siglo XXI. El autor describe con asombro este paisaje urbano:

En cualquier vecindario, a veces dentro de la distancia de una o dos cuadas, puede haber una elegante mansión del siglo XIX, junto a un achaparrado edificio de departamentos Art Deco pintado de colores brillantes. Muy cerca habrá un chalet suizo rosa al lado de una pesadilla modernista que se eleva desde el suelo en forma de tubo. A la vuelta de la esquina, estará un búnker de hormigón gris frente a la cáscara de una construcción que se derrumbó en el terremoto de 1985. (Lida, 2008: 9)

Es así como los habitantes de la Ciudad de México están irremediamente familiarizados con las ruinas, la desaparición y el pastiche y estos temas llenan su literatura. Y, sin embargo, nos falta todavía abordar una modalidad de destrucción que tiene que ver con el espacio terrestre y aqueja a la Ciudad de México en particular desde la segunda mitad del siglo XX: la forma de la ciudad se pierde y se rompe

constantemente por una violenta ampliación de su territorio completamente ajena a la planeación. Las oleadas de inmigrantes que se establecen en los bordes de la ciudad han creado múltiples y extensas colonias improvisadas, sin calles rectas ni planeadas, áreas en las que orientarse es prácticamente imposible y que frecuentemente se encuentran establecidas sobre terrenos improbables y llenos de riesgo. La Ciudad de México desgarró sus límites y se agiganta con tumores deformes y, paradójicamente, entre más se estira, menos espacio hay para vivir. La sensación de hacinamiento es insoslayable: desde los tiempos de Hernán Cortés, la urbe ha multiplicado su tamaño más de trescientas veces y su población se ha acrecentado por más de 20 millones de habitantes, aunque no se puede saber exactamente cuánto. De acuerdo con Gruzinski,

Cualquier tentativa de describir o inventariar la ciudad de México es un desafío. En 1990 había 15 793 837 habitantes según estimaciones bajas; según otras, 20 millones. [...] Cuando se ignoran las cifras de población de una ciudad por más de uno, dos o tres millones, ¿qué podemos decir de sus habitantes si una fracción no desdeñable de ellos va errando de un censo al otro? (Gruzinski, 2004: 534)

A los invasores ilegales de terrenos se les conoce en México como paracaidistas. Estos han sido protagonistas de la expansión de la urbe a partir de cerca de la mitad del siglo pasado. La invasión de las tierras ha resultado un problema mayúsculo que, combinado con la repartición de tierras ejidales y el incorrecto control de la propiedad, ha desbordado por completo al gobierno de la ciudad. En su historia de la Ciudad de México, Grusinski intenta dar cuenta del fenómeno:

En los años cincuenta, [...] la mitad de los habitantes de la ciudad, es decir, más de dos millones de personas, vivían en condiciones deplorables. Campesinos e indígenas golpeados por la crisis del campo seguían confluyendo a la ciudad. [...] Como la presión del crecimiento demográfico y de la inmigración constante del campo se acentuaba, la invasión de terrenos se reanudó con más fuerza. A partir de 1955, los paracaidistas encontraban cada vez más dificultades para legalizar su situación. La ocupación ilegal del territorio urbano proseguía, pero la regularización ya no era automática. Las autoridades habían puesto un freno a la creación de nuevas colonias al interior del Distrito Federal. En cambio, en la periferia, los municipios del Estado de México se hincharon con nuevos contingentes y muy pronto fueron alcanzados por la expansión de la ciudad. Estas zonas periféricas tenían poco más de trescientos mil habitantes en 1960, diez años más tarde alojaban a dos millones de habitantes y a cinco millones en 1980. (Gruzinski, 2004: 508)

Esta situación llegó a ser tan grave que para la década de 1970, alrededor del 40% del territorio de la urbe escapaba al catastro y carecía completamente de servicios públicos. Había que regularizar las instalaciones improvisadas, pero el gobierno no percibía (o conservaba en sus arcas) suficientes recursos para hacerlo y estaba envuelto en una serie de conflictos de intereses que tenían que ver con la corrupción y la

especulación. En esa misma época, la carencia de transporte público, la progresiva contaminación y la evaporación de los espacios verdes provocaban mucha desazón.

En años anteriores, la regularización de los paracaidistas había salido bastante mal y esto tuvo consecuencias tremendas, ya que la emisión de los títulos de propiedad desencadenó un alza en el valor de los terrenos recién adquiridos que se volvía en contra de los que los habían recibido, ya que no podían pagar los servicios y los impuestos que se les imponían y se veían obligados a inmigrar a otros terrenos ilegales. Las políticas de gobierno en este tema siempre fueron demagógicas e insuficientes y no hicieron sino empeorar las cosas. Como en los días posteriores al terremoto del 85, a mayor desorientación del gobierno, mayor fue la politización y la organización de la población y los paracaidistas generaron comunidades auto gestionadas como la del Campamento 2 de Octubre, un conjunto de invasores de terrenos que se negaron a la legalización y organizaron sus propios servicios públicos, escuelas incluidas.

Este crecimiento desmedido y desorganizado de la urbe la ha convertido en un verdadero laberinto. El escritor Claudio Magris dijo de ella que era la única ciudad en la que le había dado la sensación de poder perderse para siempre. Sus habitantes viven ese vértigo todos los días, ya que, al diseño anárquico y veleidoso de las colonias que han brotado de un día para otro, se le une la anexión de muchos pueblos circundantes. Esto no sólo produce una trama enloquecida y casi incartografiable sino que genera una confusión nominal sin precedentes. David Lida hace un somero recuento:

Aparte de los obvios problemas de tráfico y transporte, el crecimiento ha generado otras confusas complicaciones. Hoy, de ochenta y cinco mil calles de la ciudad, hay cerca de ochocientos cincuenta llamadas Juárez, setecientos cincuenta nombradas Hidalgo, a setecientas se les conoce como Morelos. Doscientas son llamadas 16 de Septiembre, Avenida, Callejón, Cerrada o Extensión. Nueve barrios distintos se llaman La Palma, cuatro son llamados Las Palmas, y hay numerosas mutaciones: La Palmita, Las Palmitas, Palmas Inn, La Palma Condominio, Palmas Axotitla, La Palma I y la Palma I-II Unidad Habitacional. (Lida, 2008: 8)³⁷

Hoy en día, a pesar de que los millones de habitantes del área conurbada de la Ciudad de México han aumentado a más de 10 y de que el área de la urbe se ha

³⁷ Texto original: "Apart from the obvious problems of traffic and transportation, the growth created other confusing complications. Today, out of the city's eighty-five thousand streets, there are about eight hundred fifty called Juárez, seven hundred fifty named Hidalgo, and seven hundred known as Morelos. Two hundred are called 16 de Septiembre Avenue, Alley, Mews, or Extension. Nine separate neighborhoods are called La Palma, four are called Las Palmas, and there are numerous mutations: La Palmita, Las Palmitas, Palmas Inn, La Palma Condominio, Palmas Axotitla, La Palma I y la Palma I-II Unidad Habitacional". (La traducción es mía)

multiplicado más de tres centenares de veces, se puede decir que el crecimiento desmedido de la capital del país se ha frenado gracias a que los más desfavorecidos del resto del interior están inmigrando antes a Estados Unidos que a la Ciudad de México. En estas circunstancias, con el correr de los años, la situación se ha vuelto más manejable y los servicios públicos han cubierto prácticamente toda la extensión urbana, así sea de manera deficiente. Esto último, de cualquier forma, no hace que la metrópoli sea menos desbordante y que la sensación de hacinamiento no resulte una patente realidad. La falta de espacio vital, sobre todo en momentos específicos, como el traslado en metro³⁸, o al caminar por las calles del centro, es una de las claves de la ciudad, cuyos habitantes han aprendido a sobrellevar la asfixia mediante un caos que si tiene mucho de fastidioso, también lleva siempre algo de lúdico y festivo. Carlos Monsiváis considera que

En el terreno visual, la Ciudad de México es, sobre todo, la demasiada gente. Se puede hacer abstracción del asunto, ver o fotografiar amaneceres desolados, gozar el poderío estético de muros y plazuelas, redescubrir la perfección del aislamiento. Pero en el Distrito Federal la obsesión permanente (el tema insoslayable) es la multitud que rodea a la multitud, le manera en que cada persona, así no lo sepa o no lo admita, se precave y atrinchera en el mínimo sitio que la ciudad le concede. Lo íntimo es un permiso, la “licencia poética” que olvida por unos segundos que allí están, nomás a unos milímetros, los contingentes que hacen de la vitalidad urbana una opresión sin salida.

El reposo de los ciudadanos se llama tumulto, el torbellino que instrumenta armonías secretas y limitaciones públicas. ¿Y qué es hoy, desde ángulos descriptivos, la Ciudad de México? El gran hacinamiento, el arrepentimiento ante la falta de culpa, el espacio inabarcable donde casi todo es posible a causa de “el Milagro”[...]. (Monsiváis, 1995: 17)

El milagro que esperan o viven día a día los habitantes de la Ciudad de México es la propia supervivencia de la ciudad, el cómo, a pesar de todo, se sostiene en un equilibrio inconcebible. Asombrados de sí mismos y de su espacio, los chilangos todo lo creen y todo lo consideran posible. Además, han desarrollado una autonomía y una iniciativa que desafían todas las leyes naturales, físicas y humanas, la creatividad ante lo apabullante, la inventiva del superviviente, la diaria creación del mundo. Y, más allá, la alegría de sobrevivir, la chispa ante la multitud, la fiesta cotidiana de las aglomeraciones fenomenales. El paisaje y sus habitantes se rebelan diariamente contra todo y hacen patente una energía singular y sin límites, una dinámica improbable pero fructífera en

³⁸ El metro de la Ciudad de México merecería, sin duda, un apartado en este capítulo. Sin embargo, debido a la extensión de este trabajo y a que su funcionamiento se encuentra muy escasamente ilustrado en la literatura que abordo, dejaré este tema que es prolífico y fascinante para otra ocasión.

imágenes y en compensaciones para quienes la viven. Ante un panorama de desolación en todos los niveles, el relajo todo lo invade. En palabras de Monsiváis,

En el fondo, si la catástrofe es muy cierta, el catastrofismo es la fiesta de los incrédulos, donde se funden la irresponsabilidad, la resignación y la esperanza, y en donde –doctrina no tan secreta de la Ciudad de México–, cunden las sensaciones del fin del mundo con las aglomeraciones que son el infierno de lo contiguo, y la apoteosis de las turbas que consumen el aire y el agua, y que de tan numerosas parecen flotar sobre la tierra. Y a esta confianza la complementan la resignación, el cinismo y la paciencia. A la ciudad con signo apocalíptico la habitan quienes, a través de su conducta sedentaria, se manifiestan como optimistas radicales.

En la práctica gana el ánimo contabilizador. En última instancia, parecen mayores las ventajas a los horrores. Y éste es el resultado: *México, ciudad post-apocalíptica*. Lo peor ya ocurrió (y lo peor es la población monstruosa cuyo crecimiento nada detiene) y sin embargo la ciudad funciona de modo que a la mayoría le parece inexplicable, y cada quien extrae del caos las recompensas que en algo equilibran las sensaciones de vida invivible. El odio y el amor a la ciudad se integran en la fascinación, y la energía citadina crea sobre la marcha espectáculos únicos [...]. (Monsiváis, 1995: 21)

5.2 José Emilio Pacheco: Jonás de la memoria y las ruinas

La tierra tiene una inmensa importancia simbólica en la obra de José Emilio Pacheco. Posee una densidad significativa similar a la del agua y una intensidad trágica paralela, pero, si se me permite esta especie de obviedad, mucho más concreta. Este elemento aparece incesantemente tanto en su obra poética como en la narrativa, y asume, sobre todo, dos dimensiones: la tierra-caverna que a la vez es madre y tumba y la tierra destruida, herencia de ruinas y polvo.

Las primeras imágenes de Pacheco en las que me detendré son las de la tierra profunda. Se trata de imágenes que aprovechan las capas de pasado en la tierra de la Ciudad de México para metaforizar otros fondos. De acuerdo con Gatón Bachelard,

Al soñar la profundidad, soñamos nuestra profundidad. Al soñar con la virtud secreta de las sustancias, soñamos con nuestro ser secreto. Pero los mayores secretos de nuestro ser están para nosotros ocultos a nosotros mismos, están en el secreto de nuestras profundidades. (Bachelard, 2006: 67)

Así, José Emilio Pacheco, en efecto, al explorar las profundidades físicas de la urbe, lo que hace en realidad es explorar la profundidad del ser de la ciudad, ahonda en sus entrañas ontológicas a la vez que en la psique de sus personajes y, por qué no, en los propios abismos. En este sentido, la primera obra que me interesa mencionar es el cuento “La fiesta brava”, narración en la que me detuve muy brevemente en el capítulo

consagrado al agua. Esta obra ostenta un juego metaliterario que, sin embargo, no tiene nada de banal y, por el contrario, otorga una gran coherencia a la forma y el contenido de la narración. Pacheco comienza plasmando un relato escrito por un supuesto Andrés Quintana, de quien sólo sabemos que a la fecha de nuestra lectura se encuentra desaparecido gracias a un pequeño anuncio que “precede” al cuento.

Se trata de la historia del Capitán Keller, un veterano de la guerra de Vietnam que se regala unas vacaciones en la Ciudad de México antes de intentar normalizar su vida lejos de la violencia. Al comienzo de su estadía, hace la obligada visita al Museo Nacional de Antropología e Historia. En la sala de los aztecas, el guía no se olvida de apuntar que: “aquí está casi todo lo que sobrevivió a la destrucción de México-Tenochtitlan, la gran ciudad enterrada bajo el mismo suelo que, señoras y señores, pisan ustedes”. (Pacheco, 1997: 69) Esta afirmación vuelve instantáneamente presente la ciudad subterránea, oculta protagonista del cuento.

El narrador de la historia, antes que contarla, habla con el capitán Keller, al que se dirige constantemente, como relatándole su propia vida. Esta voz peculiar nos deja saber que el arte azteca magnetiza de una forma inusitada la sensibilidad de este hombre. En particular, la escultura de la diosa Coatlicue ejerce un fuerte poder sobre él:

La violencia inmóvil de la escultura azteca provoca en usted una respuesta que ninguna obra de arte le había suscitado, cuando menos lo esperaba se ve ante el acre monolito en que un escultor sin nombre fijó como quien petrifica una obsesión la imagen implacable de Coatlicue, madre de todas las deidades, del sol, la luna y las estrellas, diosa que crea la vida en este planeta y recibe a los muertos en su cuerpo. (Pacheco, 1997:70)

La diosa Coatlicue –la que tiene la falda de serpientes, en náhuatl– es la divinidad femenina de la fertilidad y de la tierra, patrona de la vida y de la muerte, en la mitología azteca. Es la madre de todos los dioses y, de acuerdo con el mito, concibió a Huitzilopochtli a partir de la caída de una pluma en el cerro de las serpientes, mientras barría. La diosa azteca es ambivalente. Como dueña de la vida y de la muerte, tiene una cara luminosa y otra oscura. Se le representaba como una mujer usando una falda de serpientes y un collar de corazones que fueron arrancados de las víctimas de los sacrificios, con garras afiladas. Muchas veces la mitad de su rostro es el de una mujer viva y la otra mitad es un cráneo descarnado.

La presencia de esta diosa en el relato y la fascinación que siente el capitán Keller hacia ella vuelven a poner en relieve la parte terrestre de la urbe, su presencia

subrepticia y velada en una historia que empieza a adivinarse oscura. La tierra tiene, en este relato de Pacheco, las mismas acepciones que la diosa: es femenina y dual, da la vida y la muerte, es útero y es tumba.

El capitán Keller, casi sobrenaturalmente arrobado por la estatua de la Coatlicue, cancela muchos de sus recorridos por la ciudad y vuelve a ver la escultura al museo por tres días seguidos. La dibuja para disimular su interés morboso. No es hasta el domingo que consigue zafarse y asiste a la excursión *Fiesta brava*, es decir, a una corrida de toros, que da nombre al relato de Quintana. Los demás turistas le preguntan qué ha hecho esos días, alguno incluso comenta: “¿acaso no leyó a D.H. Lawrence, no sabe que la ciudad de México es siniestra y en cada esquina acecha un peligro mortal?” (Pacheco, 1997: 70) Este es un nuevo guiño, esta vez literario, al giro funesto que toma poco a poco esta historia. Parece ya indicársenos que hay algo “siniestro” oculto *dentro* de la urbe.

Paradójicamente, el veterano de Vietnam hace gala de su *primermundismo* y no soporta las corridas de toros. Juzga a los mexicanos bárbaros y sin futuro por maltratar así a los animales. Desmotivado por las visitas turísticas, vuelve al museo una última vez. Sale y cruza la acera hacia el bosque de Chapultepec. Cerca del lago, un hombre que vende helados en un carrito se le acerca, le dice que sabe que le interesa mucho lo azteca y le ofrece ver algo nunca antes visto. Sólo tiene que subirse al último carro del último metro el viernes 13 de agosto (aniversario de la Conquista) en la estación Insurgentes, cerca del centro de la ciudad y, cuando el tren se detenga en el túnel entre Isabel la Católica y Pino Suárez y las puertas se abran por un instante, debe bajar y caminar hacia el oriente hasta encontrar una luz verde. Aunque en una primera impresión piensa que es un timo, después, atraído irremediablemente, el capitán Keller sigue las instrucciones del vendedor. Así, el metro, cuyas construcciones han abierto las puertas tantas veces entre la ciudad moderna y la ciudad enterrada, sacando a la luz fragmentos de esta última, funge esta vez como entrada a esa suerte de inframundo siniestro. Huele a agua (a laguna) podrida. Todo está alumbrado con antorchas de ocote, una especie de pino que crece en los alrededores. El veterano siente el miedo que no tuvo en Vietnam. Interroga a su guía:

¿para qué me ha traído?, para ver la Piedra Pintada, la más grande escultura azteca, la que conmemora los triunfos del emperador Ahuizotl y no pudieron encontrar durante las excavaciones del Metro, usted, capitán Keller, fue elegido, usted será el primer blanco

que la vea desde que los españoles la sepultaron en el lodo para que los vencidos perdieran la memoria de su pasada grandeza y pudieran ser despojados de todo, marcados a hierro, convertidos en bestias de trabajo y de carga, (Pacheco, 1997:73)

Por un segundo, el capitán Keller ve en su interlocutor los ojos de los vietnamitas, se da cuenta de que están emparentados. Este leve guiño con el pasado del militar, con la profundidad de su conciencia, nos dice que el descenso tenebroso que realiza no se lleva a cabo sólo en términos físicos o en los términos de profundización en la urbe, sino que, como todos los viajes –particularmente cuando estos se llevan a cabo *hacia adentro*- es una travesía hacia el propio ser. El capitán Keller encuentra su Vietnam debajo de la tierra. En palabras del fenomenólogo francés que venimos citando, “Bajar, en ensoñación, a un mundo en la profundidad, a una morada que marca a cada paso su profundidad, es también bajar hacia nuestro interior.” (Bachelard, 2006: 143) Pero algo interrumpe el terror de Keller y hace que vaya más allá de su presentimiento, esperando que, ya que se ha metido en esto, la aventura valga la pena y, según nos narra el autor,

puesto que ha descendido a otro infierno espera el premio de encontrar una ciudad subterránea que reproduzca al detalle la México-Tenochtitlan con sus lagos y sus canales como la representan las maquetas del Museo, pero, capitán Keller, no hay nada semejante, sólo de trecho en trecho aparecen ruinas, fragmentos de adoratorios y palacios aztecas, cuatro siglos atrás sus piedras se emplearon como base, cimiento y relleno de la ciudad española, (Pacheco, 1997: 74)

Tenochtitlan yace debajo de la tierra, destruida. Sus fragmentos la personifican de una manera siniestra, como a una especie de cadáver que no descansa, sin venganza. El olor a fango va acentuándose y comienza a entorpecer la respiración del capitán Keller, que juzga que el ambiente huele a encierro y a tumba. Por el rumbo que han tomado, el estadounidense presiente que se encuentran cada vez más cerca del centro de la ciudad. Vuelve a invadirlo el pánico y esta vez en verdad quiere irse. ¿Por qué tiene tanto miedo el capitán Keller, que ha visto horrores inimaginables en Vietnam? El norteamericano empieza a albergar un oscuro presentimiento, se lo siembran la oscuridad húmeda, los fragmentos desolados. En palabras de Bachelard,

Uno de los grandes factores de agitación íntima se pone en acción por la simple imaginación de las tinieblas. Si mediante la imaginación entramos en ese espacio nocturno encerrado en el interior de las cosas, si vivimos verdaderamente su negrura secreta, descubrimos núcleos de desgracias. (Bachelard, 2006: 92)

El capitán Keller no imagina las tinieblas, sino que las vive. Y en ese caminar ciego y enfangado intuye la médula de la propia desgracia, la ruina de su alma y la desgracia nuclear de la ciudad en la que se adentra, el crimen que la habita –tan

parecido al suyo- y que quiere cobrar venganza. Ante su insistencia por irse, los acompañantes del capitán Keller le señalan una puerta oxidada y le dicen que es la salida. Seguro de que saldrá a la superficie, entra, en cambio, en una cámara de tezontle con un glifo que podría ser el del viento o el de la muerte (aire o sofocamiento). Hay un petate en el que se tiende a esperar, pero lo vence el sueño mientras lo arrulla un lenguaje desconocido más allá de la puerta. Al despertar, piensa que todo ha sido una pesadilla y que ha amanecido en el hotel Holiday Inn, pero busca la lámpara en la mesita, sin suerte. Es significativo este sueño en las entrañas de la tierra. Corresponde, en efecto, al descenso subterráneo una especie de pérdida de consciencia o de adormilamiento, como si descender a las entrañas de la tierra nos devolviera al útero y, antes de nacer, hubiésemos de abandonar todo mundo previo. De acuerdo con Gaston Bachelard,

Ese retorno a la madre, que se presenta como una de las más poderosas tendencias a la involución psíquica, es acompañado, al parecer, por una inhibición de las imágenes. Se le pone obstáculos a la seducción de ese entorno involutivo precisando sus imágenes. En efecto, en esa dirección, uno da con las imágenes del ser dormido, las imágenes del ser con los ojos cerrados o semicerrados, siempre sin voluntad de ver, las imágenes mismas del inconsciente estrictamente ciego que forma todos esos valores sensibles a partir del calor suave y del bienestar. (Bachelard, 2006: 71)

Sin embargo, ese leve abandono de conciencia del capitán Keller tiene, desde luego, tintes siniestros y poca relación con el bienestar. En realidad, el breve sueño pareciera darle la oportunidad de abandonar el lecho de la ciudad arrasada, de volver a su vida normal, de militar retirado y turista en la Ciudad de México y, sin embargo, al no despertar en su habitación de hotel, el fondo de la tierra adquiere una realidad doblemente angustiante, sobre todo si consideramos el desenlace de la historia. Pacheco, en boca de Andrés Quintana, continúa el relato:

En ese instante irrumpen en la celda del subsuelo los hombres que lo llevan a la Piedra de Ahuizotl, la gran mesa circular acanalada, en una de las pirámides gemelas que forman el Templo Mayor de México-Tenochtitlan, lo aseguran contra la superficie de basalto, le abren el pecho con un cuchillo de obsidiana, le arrancan el corazón, abajo danzan, abajo tocan su música tristísima y lo levantan para ofrecerlo como alimento sagrado al dios-jaguar; al sol que viajó por las selvas de la noche,[...] y ahora, mientras su cuerpo, capitán Keller, su cuerpo deshilvanado rueda por la escalinata de la pirámide, con la fuerza de la sangre que acaban de ofrendarle el sol renace en forma de águila sobre México-Tenochtitlan, el sol eterno entre los dos volcanes. (Pacheco, 1997: 76)

Así, en el aniversario de la conquista de Tenochtitlan, es decir, de la muerte de Tenochtitlan, se habría llevado a cabo todavía el rito que pretende que el sol se levante en forma de águila sobre la urbe. El mito azteca, en el que el dios sol recorre la selva de

la noche en forma de jaguar para renacer después en forma de águila conecta con muchos mitos y leyendas en los que el sol debe sumergirse en las tinieblas para renacer. Entre otras, según Bachelard, La materia alquímica que alcanza la perfección en el atanor, el sol que en el vientre de la tierra se prepara para nacer.” (Bachelard, 2006:164) Pero el sol azteca, además de sumergirse en la selva oscura, siempre necesitó de sangre para resurgir y ¿qué mejor sangre que la de este conquistador del siglo veinte para su alimento? La ciudad enterrada, así, se habría nutrido de la muerte del capitán Keller para continuar su vida subrepticia, su muerte inacabable. Una muerte y un oscuro parto debajo de la tierra, en este útero lúgubre que es la ciudad sepultada y destruida bajo México D.F. No hay renacimiento para Keller, a menos de que se considere que se ha fundido con la urbe que lo engulló. Las entrañas de la Ciudad de México tienen un incesante parto de sí mismas.

En el momento en el que el veterano de Vietnam pierde la vida al son de la música azteca y su corazón es ofertado al sol, termina la metaficción. Y, de pronto, Andrés Quintana, el supuesto autor de este cuento, de quien sólo sabíamos que al momento de nuestra lectura se encuentra desaparecido, se aparece ante nuestros ojos en otro nivel. Fuera de la primera caja china, en la que descansa el cadáver de Keller. Encontramos a Andrés Quintana traduciendo un texto del inglés, mientras escucha la televisión con una película americana en el apartamento contiguo y a un grupo de rock que ensaya una y otra vez el mismo fragmento de una canción en inglés. Recibe una llamada. Un antiguo amigo lo invita a participar en una insólita revista -típica de la inventiva mexicana- que mezclará la literatura con el reportaje y la pornografía socialmente aceptada, una mezcla entre *The New Yorker*, *Penthouse*, *Playboy* y *Esquire*, pero para un público latino. Le pide un cuento inédito que debe ser escrito en un tiempo muy corto, pero por el que será bien remunerado.

Ricardo Arbeláez, el personaje que lo llama, es un amigo de antaño, de su época universitaria. Editaba la revista *Trinchera*, en la que Andrés publicó sus primeros textos. Él era mayor y pretendía doctorarse en literatura, instaurar una nueva crítica marxista, hacer la gran novela de México. Era mitómano. Hilda, la actual mujer de Quintana, siempre estaba con él en una relación que se presentaba a los ojos exteriores como vaga, ambigua. Un día, sin embargo, Arbeláez se fue a documentar la revolución cubana y durante su ausencia Hilda y Andrés se enamoraron. A su regreso, Ricardo nada objetó, pero tomó definitiva distancia. Ahí se terminó la revista de juventud y Quintana publicó

un solo libro, *Fabulaciones*, desgraciadamente al mismo tiempo que grandes obras de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. A este episodio lo sucede una vida tediosa, llena de fracasos y mediocridades, alejada de la literatura para Andrés. Ricardo también fracasó como crítico, siguió un camino entre burocrático e institucional.

El cuento le da la oportunidad a Andrés de dejar los pretextos ante el fracaso, lo llena de ilusión. Lo termina en una sola noche, lo titula “La fiesta brava”, y queda con Ricardo de entregárselo a la noche siguiente. A Ricardo no le gusta el texto. Le dice que se nota la rapidez con la que lo escribió, que la anécdota es “irreal en el peor sentido”, que el sentimiento anti yanqui y contra el turismo no cabe en una revista financiada por yanquis y que “Además, eso del ‘sustrato prehispánico enterrado pero vivo’ ya no aguanta, en serio ya no aguanta. Carlos Fuentes agotó el tema”.

Nos encontramos entonces ante un ojo crítico sobre la historia que acaba de sobrecogernos. Por un instante, miramos la muerte subterránea del capitán Keller como un cliché sin sentido. ¿Es verdad que la ciudad profunda, mutilada, ha terminado sus días como símbolo, que ya no se aparece su fantasma? Recordamos, entonces, un sustrato muy importante de la obra de Carlos Fuentes, quien supuestamente habría extinguido la posibilidad de volver a este tema. El autor nos dice, en *La región más transparente*, en un momento en el que Ixca Cienfuegos, el personaje que da coherencia a la historia y que representa, a la vez, una especie de encarnación del espíritu de la urbe, se detiene un momento en el centro de la ciudad con la mano herida porque se la ha mordido un niño indígena:

Ixca Cienfuegos se cubrió con la otra mano la huella sangrante de los dientecillos. Cruzó el pavimento y llegó hasta el centro del Zócalo. Sorbió con los labios la sangre de la herida y, girando sobre sí mismo, bebió con la carne los cuatro costados de la gran plaza. Estaba desierta. El último rayo oblicuo del sol se perfilaba como un escudo. La sangre le corría con la rapidez cambiante del azogue. Cienfuegos se detuvo, la cara abierta hacia ese último rayo. Palacio, Catedral, el edificio del Ayuntamiento y el lado desigual, de piernas arqueadas, dejaban que la penumbra construyera una región de luz pasajera, opaca, entre la sombra natural de sus piedras rojizas y de marfil gastado. Por los ojos violentos y en fuga de Ixca corría otra imagen: en el sur, el flujo de un canal oscuro, poblado de túnicas blancas; en el norte una esquina en la cual la piedra se rompía en signos de bastones ardientes, cráneos rojos y mariposas rígidas: muralla de serpientes bajo los techos gemelos de la lluvia y el fuego; en el oeste, el palacio secreto de los albinos y jorobados, colas de pavorreal y cabezas de águila disecada. Las dos imágenes, dinámicas en los ojos de Cienfuegos, se disolvían la una en la otra, cada una espejo sin fondo de la anterior o de la nueva. Solo el cielo, solo el escudo mínimo de luz, permanecía igual. (Fuentes, 2008: 284-285)

En otra especie de sacrificio, la sangre viva de Cienfuegos alimenta una urbe que es dos urbes a la vez. En él, en sus ojos, se hace la síntesis de la realidad profunda de una ciudad que esconde otra, la aparición de una urbe que fue sepultada debajo de sus propias piedras, pero que se niega a morir. El joven mestizo encarna, absorbe con su cuerpo y la representa, una doble presencia que es innegable. Es difícil que una imagen de esa magnitud, intuita por tantos autores (y habitantes en general) caduque. Sin embargo, es justamente esto lo que el final del relato de Pacheco va a probarnos.

Andrés Quintana sale de la editorial rumiando su humillación y sube al metro. En su mismo vagón encuentra a un hombre de camisa verde y aspecto norteamericano que al lector podría recordarle al capitán Keller de su cuento. Con un sentimiento algo siniestro, notó que unos hombres lo miraban. El escritor intenta alcanzar la salida del subsuelo. Pacheco nos relata:

Andrés Quintana se apresuró a subir las escaleras en busca de aire libre. Al llegar a la superficie; con su única mano hábil empujó la puerta giratoria. No pudo ni siquiera abrir la boca cuando lo capturaron los tres hombres que estaban al acecho. (Pacheco, 1997: 98)

Ahora nos enteramos de por qué el escritor del cuento se encuentra desaparecido al iniciar nuestra lectura: muy probablemente corrió con la misma suerte que su personaje. Pacheco tiene cuidado en no ser muy claro al respecto para no romper el misterio y no estrellarse con el escepticismo de su lector, que podría reaccionar como Ricardo Arbeláez ante el cuento de Quintana. Sin embargo, el mensaje de Pacheco es que, a pesar de que el tema de la ciudad enterrada viva sea recurrente en las artes, su significado y su vigencia no han caducado.

El cuento se presenta, como había mencionado anteriormente, como una serie de cajas chinas. La capa más profunda la ocupa el capitán Keller, muriendo en el centro enterrado de la Tenochtitlan imaginada por Andrés Quintana. Le sigue el propio Quintana, muriendo en el centro de la Tenochtitlan imaginada por Pacheco. La serie de cajas sugiere que tal vez Pacheco, o el propio lector, podría correr con la misma suerte. Hay una infinitud de profundidades, de ciudades enterradas en otras ciudades –de ficciones enterradas en ficciones– que se sugiere en este texto y que refleja la experiencia del escritor con la urbe que habita y su relación con sus complejas capas de significado.

Pero este no es el único cuento de Pacheco que aborda el tema de las ciudades sepultadas en la Ciudad de México. Y digo ciudades porque esta vez no se trata de Tenochtitlan, sino de la ciudad vienesa, la del segundo imperio (1863-1867), que si bien no se encuentra tan material y verificablemente sepultada debajo de la ciudad, como la propia Tenochtitlan, también es un periodo histórico vivido que de vez en cuando se manifiesta en la superficie de la urbe. El relato que abordaremos lleva por título *Tenga para que se entretenga*” y cuenta la desaparición de un niño en el bosque de Chapultepec.

Me detengo antes de continuar con el resumen de la trama, que en realidad es muy simple, para hacer hincapié en el hecho de que la historia siniestra del capitán Keller también comienza en Chapultepec. Este bosque parece tener para Pacheco un inmenso poder de remembranza del pasado que no es gratuito, pues el parque era ya el centro de recreación de la nobleza mexicana y en él se encuentra el palacio que habitó el emperador Maximiliano de Habsburgo, entre otras cosas; sin embargo, me parece que este poder no sólo se debe a los acontecimientos históricos que ha albergado el parque, a la cantidad de capas –como si en verdad se tratara de estratos terrestres- que lo conforman, sino a que de esto se ha derivado una especie de tradición fantasmagórica. Me es imposible no recordar uno de los poemas más icónicos del romanticismo mexicano “Profecía de Guatimoc”, de Ignacio Rodríguez Galván, que relata la aparición del fantasma del príncipe azteca Cuahtémoc (o Guatimoc), último tlatoani de la ciudad mexicana, al yo lírico del poema con el que sostiene una reflexión sobre el pasado, el presente y el futuro de México llena de resentimiento hacia los europeos y los estadounidenses que han conquistado o, a la fecha de la escritura del texto, aún intentan conquistar las tierras mexicanas. El vencido guerrero mexicano lanza una maldición a todos estos pueblos antes de esfumarse y dejar a su interlocutor azorado en el amanecer de Chapultepec, sin saber a ciencia cierta si soñó o vivió aquellos momentos.

“*Tenga para que se entretenga*”, de José Emilio Pacheco, guarda similitudes con el citado poema. El relato es supuestamente el reporte del detective privado asignado al caso. Ernesto Domínguez Puga. Dicho personaje nos deja saber que el 9 de agosto de 1943 la señora Olga Martínez de Andrade y su hijo de 6 años, Rafael Andrade Martínez, salieron de su casa en la colonia Roma para almorzar con la abuela en Tacubaya. Dado a que el chofer descansaba y el niño no quiso viajar en taxi, se embarcaron en la aventura del tranvía y el autobús. Como se adelantaron a la cita, a la señora se le ocurrió

pasear por el cercano bosque de Chapultepec. Los árboles cercanos al lago, a las faldas del cerro donde se sentaron a descansar, le parecieron extraños a la señora, como aplastados por un peso invisible. Este jardín, en el que se recostaron ambos, había sido plantado por el emperador Maximiliano en el siglo XIX, para arreglar el terreno dañado en las batallas de 1847 contra las tropas norteamericanas. El niño se entretenía jugando con un caracol y –de acuerdo con Pacheco:

En ese instante se abrió un rectángulo de madera oculto bajo la hierba rala del cerro y apareció un hombre que le dijo a Rafael:

-Déjalo. No lo molestes. Los caracoles no hacen daño y conocen el reino de los muertos.

Salió del subterráneo, fue hacia Olga, le tendió un periódico doblado y una rosa con un alfiler:

-Tenga para que se entretenga. Tenga para que se la prenda. (Pacheco, 2012: 118)

La madre, distraída, no sintió ninguna sospecha hacia este hombre que aparecía de debajo de la tierra y hablaba del reino de los muertos. Creyó que se trataba de un guardia o un vigilante del Castillo de Chapultepec y tampoco reparó en su vocabulario anacrónico ni en el olor a humedad que emanaba. El niño se había acercado a él y lo interrogaba sobre su morada. El extraño hombre respondió que no vivía ahí, sino mucho más adentro, en la tierra, en un lugar caliente. El niño le pidió que por favor lo llevara a conocer su casa. La madre, todavía distraída, sólo acertó a pedirle a su hijo que no molestara al señor y a decirle que ya tenían que irse a ver a su abuelita. El hombre respondió que no lo molestaba de ninguna manera y arrancó el permiso a Olga para que Rafaelito “se asomara”. El hombre le prometió que volverían pronto, que sólo iba a enseñarle la boca de la cueva, pero tardaban mucho, más de un cuarto de hora y Olga se inquietaba, les gritó y pidió ayuda a unos aprendices de torero que practicaban su arte cerca de ella. Cuando se acercaron, notaron que no había ningún pasadizo, ninguna cueva cuya boca se abriera en la tierra a las faldas del cerro. El bosque estaba intacto y Rafaelito había desaparecido. Pero, ¿qué tipo de cavidad terrestre, en términos simbólicos, es la que se traga al niño en compañía del fantasma? No es, como la red de caminos paralelos al metro que conducían la oscura vida de Tenochtitlan en el cuento que discutíamos anteriormente, una especie de laberinto, sino, me parece, una gruta. De acuerdo con Gastón Bachelard,

Acentuando las diferencias, puede decirse que las imágenes de la gruta se relacionan con las imaginación del reposo, mientras que las imágenes del laberinto se relacionan

con la imaginación del movimiento difícil, del movimiento angustioso. (Bachelard, 2006: 207)

Y, en efecto, la desaparición de Rafaelito es más súbita, más “redonda”, que la del capitán Keller. La historia tiene poco o nada que ver con su camino en el interior de la tierra y está centrada, sobre todo, en su entrada en la gruta y su consiguiente desaparición. Si tuviera que ser más precisa, diría que esta gruta fantasmagórica a la que el niño se siente fatalmente atraído pertenece más a la clasificación de las grutas de maravillamiento. De ellas nos habla el fenomenólogo francés en los siguientes términos:

Una clasificación de las grutas resaltadas por la imaginación como grutas de maravillamiento crearía una dialéctica que bastaría para poner de manifiesto la ambivalencia de toda imagen del mundo subterráneo. Desde el mismo umbral es posible sentir una síntesis de terror y maravillamiento, un deseo de entrar y un miedo de entrar. Es aquí donde el umbral adquiere sus valores de decisión grave. (Bachelard, 2006: 223)

Es así. Hay algo de decididamente terrorífico en la entrada de Rafaelito en la cueva –algo que únicamente su madre parece no notar- y, además, existe una atracción, un vértigo que arrastra al niño hacia adentro. El umbral, en este caso, es la parte central de la imagen. Sin embargo, cabe resaltar que, ya que el niño no regresa de esta aventura, la cueva, antes que representar un elemento de iniciación, se convierte, como la ciudad subterránea, en una tumba. Pero continuemos con el desarrollo de la historia. Como el padre del niño era influyente, cerraron el bosque y lo registraron todo. Después del fracaso que esto conllevó, llamaron al investigador privado. En la tierra pudo encontrar rastros del niño, pero no del hombre que se lo llevó. De acuerdo con el relato:

El administrador del Bosque aseguró no tener conocimiento de que hubiera cuevas o pasadizos en Chapultepec. Una cuadrilla excavó el sitio en donde Olga juraba que había desaparecido su hijo. Sólo encontraron cascos de metralla y huesos muy antiguos. Por su parte, el general Martínez declaró a los reporteros que la existencia de túneles en México era sólo una más entre las muchas leyendas que envuelven el secreto de la ciudad. La capital está construida sobre el lecho de un lago; el subsuelo fangoso vuelve imposible esta red subterránea: en caso de existir se hallaría anegada. (Pacheco, 2012: 120)

Así, nos enteramos que la improbable red de túneles debajo de Chapultepec es, al menos físicamente, inexistente. Sin embargo, en ese trozo de tierra existen varias capas de pasado, túneles etéreos de tiempo, por los que perfectamente pueden transportarse los fantasmas. Al caso se le conoció desde entonces como “El misterio de Chapultepec”. Se especuló. Se dijo que Olga era amante de alguno de los toreros, que se encontraban en Chapultepec y, al ser el niño testigo de sus amores, tuvieron que eliminarlo. Otros dijeron que una banda de robachicos había hipnotizado a Olga. Otra

de las versiones es aún más interesante, pues el detective privado inventado por Pacheco nos relata que

cierta hoja inmunda engañó a sus lectores con la hipótesis de que Rafael fue capturado por una secta que adora dioses prehispánicos y practica sacrificios humanos en Chapultepec. (Como usted sabe, Chapultepec fue el bosque sagrado de los aztecas). Según los miembros de la secta, la cueva oculta en este lugar es uno de los ombligos del planeta y la entrada al inframundo. Semejante idea parece basarse en una película de Cantinflas, *El signo de la muerte*. (Pacheco, 2012: 121)

Esta última versión de las cosas no parece cuadrar como verdadera, pero solamente porque el personaje que raptó al niño no era un indígena, sino un soldado presumiblemente austríaco (llevaba un uniforme militar muy desteñido, azul con adornos rojos y dorados; hablaba con acento alemán; tenía un tez demasiado pálida, blancuzca, y el periódico que dio a Olga era *La Gaceta del Imperio*, con la fecha de 2 de octubre de 1866). Se trata, esencialmente, de otra capa de la tierra, de otra fantasmagoría que ha cobrado la vida de Rafael. Sin embargo, esta versión aparentemente escandalosa de los hechos hace un guiño a la historia del capitán Keller y de Andrés Quintana, a la vez que otorga una referencia cinematográfica –irónica, por su carácter cómico– a este tipo de suceso. La abundancia de esta imagen no es una casualidad. No se trata únicamente de que, como diría Bachelard, “Las liturgias ocultas, los cultos secretos, las prácticas iniciáticas encuentran en la gruta una especie de templo natural” (Bachelard, 2006: 206), aunque esto sea, sin lugar a dudas, cierto, sino que esta imagen está profundamente relacionada con las capas de tiempo y significado que habitan la ciudad sin abandonarla jamás. A los tres personajes de Pacheco se los ha tragado la tierra, una tierra que simboliza un pasado inquieto por violentado, que quiere venganza y se convierte en sepulcro.

Hay algo en estos cuentos de Pacheco que resulta muy inquietante y es que, en realidad, tanto la imagen del laberinto como la de la cueva de maravillamiento esperan culminar con el renacimiento. Hemos ya visto que la tierra toma el lugar del útero. Los héroes renacen de su descenso a los ínferos y de la gruta Bachelard nos dice que “permite reencontrar el onirismo del huevo, todo el onirismo del sueño tranquilo de las crisálidas. Es la tumba del ser cotidiano, la tumba de la que se sale cada mañana, fortalecido por el sueño de la tierra.” (Bachelard, 2006: 227) Incluso en el caso de Jonás, que es tragado por una suerte de leviatán, el final esperado es la salida hacia la luz. Para Pacheco, la Ciudad de México es un monstruo que devora y no regresa héroes. No hay nueva vida, ni nueva consciencia que la habite. Una vez más, la urbe como

madre falla en su función de dar a luz. Un nuevo aborto puebla sus imágenes. Los personajes de Pacheco son *Jonases* tragados por una memoria que nada devuelve.

Pero esta ciudad-ballena no es la única imagen terrestre que José Emilio Pacheco cultiva de su urbe natal. La inminencia y la realización catastrófica del terremoto y el hundimiento son otras de las obsesiones en la obra de este autor. De manera muy particular –como a un gran número de autores mexicanos y, por supuesto, a los tres que en este estudio nos competen- el terremoto del 85 impactó su vida y su obra. Pacheco se encontraba en aquél momento en Maryland impartiendo una cátedra universitaria; sin embargo, apenas supo de la desgracia, abordó un avión y se dirigió a la Ciudad de México a tratar de ayudar a sus conciudadanos atrapados bajo el concreto y a los damnificados. De la experiencia de tanta destrucción y desolación nace el poemario *Miro la tierra*, publicado en 1986 y que da cuenta de la vivencia de aquellas imágenes devastadas y devastadoras. Para el poeta era como ver todas sus profecías de desastre y ruina materializadas, como si las metáforas que había estado plasmando en su escritura hubieran, de súbito, encarnado como una maldición. Así, en una estremecedora estrofa, se le leerá lamentarse:

Con qué facilidad en los poemas de antes hablábamos /del polvo, la ceniza, el desastre y la muerte./Ahora que están aquí ya no hay palabras /capaces de expresar qué significan /el polvo, la ceniza, el desastre y la muerte. (Pacheco, 2010b: 317)

La reflexión en torno a las ruinas, que ya era trascendente en su obra, adquirirá un nuevo protagonismo y se centrará tanto en la pérdida de un pasado como en la paradójica permanencia de la destrucción y en la fragilidad del hombre y todas sus obras. Si hemos de hacer caso a Friedrich Bollnow –y a Heidegger, entre otros-, la configuración mental del espacio es esencial para la constitución y el *ser* del hombre. Por lo tanto, nuestras nociones espaciales, la construcción en más estricta regla del *mundo*, afecta sin remedio todas nuestras demás percepciones, empezando por la de nuestro lugar en la tierra y la manera en la que debemos desarrollarnos en ella. En la constitución del espacio vivencial, lo primero lo determinan el plano vertical y el horizontal, aprehendidos básicamente a través de la postura del hombre y su capacidad de erguirse. Somos, como podría haber dicho Le Corbusier, el ángulo recto que se levanta desde el suelo. La existencia del hombre, está irremediabilmente ligada al suelo, éste es su sostén y el horizonte es la referencia decisiva, la que, de acuerdo con el filósofo alemán, “liga los tres ámbitos del espacio aislados en ordenación vertical. El

mundo de lo celestial-supraterrestre, el mundo de lo infernal subterráneo, y el mundo de lo humano-terrestre”. (Bollnow, 1969: 62) Si bien, la tierra como elemento es vivida en muchas dimensiones, se le identifica fundamentalmente con el suelo. Y, como perfectamente apunta Gaston Bachelard, este elemento, a diferencia de los otros tres, tiene como primera característica una resistencia, “Una ensoñación de solidez y resistencia debería entonces ser puesta en el rango de los principios de la imaginación material.” (Bachelard, 2004: 182)

Así, el suelo y su calidad de sostén resultan claves para el hombre o, en otras palabras, “La solidez del suelo es la base que posibilita la seguridad de la vida humana”. (Bollnow, 1969: 52) Pero, ¿qué pasa cuando el suelo no es estable, cuando en cualquier momento puede traicionarnos y subvertir el mundo que hemos construido? Si carece de base firme, el hombre se despeña. Cuando cerca de él se abre un abismo se apodera de él el vértigo.

Esta inseguridad de base –nunca mejor dicho- es una de los elementos esenciales de la Ciudad de México. A partir de ella, se vive en una especie de no-mundo, de no-ciudad enloquecida, que produce hogares y edificaciones que lo son solamente hasta cierto punto, siempre en el borde de ser otra cosa, de voltearse contra sus habitantes, de cambiar de postura, de sepultar a quien se refugia en ellos.

Ante la constatación de esta posibilidad, tras el terremoto del ’85, en la escritura de Pacheco el horror ante la súbita transformación del paisaje amado queda manifiesto en versos como los siguientes:

Absurda es la materia que se desploma,/ la penetrada de vacío, la hueca. /No: la materia no se destruye, /la forma que le damos se pulveriza, /nuestras obras se hacen añicos. (Pacheco, 2010b: 307)

Al perder su forma de paisaje urbano y sus funciones en relación con los habitantes –sobre todo aquellas de protección y cobijo, que se subvierten por la capacidad asesina de las construcciones que se precipitan y la asfixia de los escombros- el espacio de la ciudad aparece absurdo y siniestro. En la estrofa citada nos podemos dar cuenta cómo la ausencia de su significado original, de su desempeño cotidiano, hace que la materia con la que estaban contruidos los edificios parezca “hueca”, “penetrada de vacío”. Ante esas ruinas que han perdido su forma y su fondo, por un momento el yo lírico parece pensar que la materia se destruye, pero inmediatamente cambia de parecer

y niega esta posibilidad, no es ella quien se hace añicos, sino la obra del hombre; la materia sólo deja de ser doméstica y de cobijar, vuelve a su condición inhóspita y salvaje. De un momento a otro, ya no hay *Mundo*.

A lo largo de los textos de *Miro la tierra*, José Emilio Pacheco insiste en lo lúgubres que resultan el aparente dormir del suelo y su súbito despertar para convertirse en ariete de la muerte. La tierra donde descansa la ciudad es una madre traidora, pues se vuelve contra sus hijos sin previo aviso, sin ninguna piedad, y convierte las casas en tumbas:

La casa que era defensa contra la noche y el frío, /la violencia de la intemperie, /el desamor, el hambre y la sed,/se reduce a cadalso y tumba. /Quien sobrevive queda prisionero /en la arena o la malla de la honda asfixia. (Pacheco, 2010b: 309)

Resulta conmovedora la estupefacción del yo lírico ante el cambio de valor de la casa en desastres como éste. La casa, cuyo requisito fundamental es ser amparo y seguridad, cuyas paredes deben ser la frontera vivencial entre el espacio interior y el exterior, el orden que destierra el caos de afuera, estabiliza y proporciona firmeza en la vida, termina por revertir todas sus funciones y se convierte en un peligro y en un arma contra su habitante. Psicológicamente, esta imagen es devastadora, equiparable con la madre asesina, pues dos figuras maternas, la tierra y la casa, terminan por acribillar y sepultar en ellas a sus hijos.

Sin embargo, no es sólo la impresión de la casa subvertida la que hiere al poeta. La Colonia Roma –de cuyos significados hemos ido hablando a lo largo del texto, sobre todo a propósito de *Las batallas en el desierto*–, escenario de la infancia y juventud de José Emilio Pacheco, ha sido completamente arrasada por el terremoto y, con ella, la casa en la que vio la luz. Si el transcurrir del tiempo y el precipitarse hacia la muerte habían sido siempre una obsesión para este autor, ahora que ha perdido la materia de sus recuerdos se siente doblemente abandonado al transcurrir.

En momentos como éste, podemos darnos cuenta de que, a pesar de que el autor se exprese de la Ciudad de México casi siempre en términos de destrucción y ruina, detrás de sus palabras está un inmenso amor por esta metrópolis. Verla destruida le ocasiona un dolor agudo y tremendo. Así, lo leemos decir:

De aquella ciudad que por derecho /de nacimiento y crecimiento, odio y amor, /puedo llamar la mía (a sabiendas /de que nada es nadie), /no queda piedra sobre piedra. (Pacheco, 2010b: 312)

O, de una manera mucho más personal y desoladora, el autor se lamenta de la pérdida de su pasado y de las consecuencias que eso puede tener en el interior de un individuo. Al perder el ancla material de sus recuerdos, el yo lírico se encuentra a la deriva en un naufragio, en una caída interminable que achaca a la esencia de la ciudad misma:

Ésta que allí no ves, que allí no está /ni volverá a alzarse nunca, fue en otro mundo /la casa en que abrí los ojos./ La avenida que pueblan damnificados /me enseñó a caminar. /Jugué en el parque /hoy repleto de tiendas de campaña.

Terminó mi pasado./ Las ruinas se desploman en mi interior. /Siempre hay más, siempre hay más. /La caída no toca fondo. (Pacheco, 2010b: 313)

Así como en un poema citado con anterioridad Pacheco nos mostraba el paisaje montañoso de la Ciudad de México desde el punto de vista de su pérdida, ésta vez nos hace ver la casa donde abrió los ojos justamente desde la incapacidad de verla, desde su vacío. Los primeros tres versos nos traen ante los ojos una casa que no vemos porque está derrumbada, una casa que jamás volverá a existir. La existencia de esta vivienda desaparecida parece ahora tan irreal y lejana que es atribuida a otro mundo, a un mundo pre-apocalíptico en el que un niño abre los ojos y aprende a caminar. La perspectiva de la existencia desde la ruina es desoladora. Y, siguiendo la simbología más acendrada de la casa, que acaba por identificarse con el propio individuo, Pacheco nos dice que las ruinas no están fuera, sino dentro de él y en su derrumbe se derrumba él infinitamente hacia adentro.

La calle, por otro lado, lugar de paso acostumbrado, donde normalmente se camina y el sujeto lírico –identificado con el yo del poeta- aprendió a dar sus primeros pasos, ha sido subvertida también y, sin dejar de ser intemperie, ha tomado el lugar de la casa para muchos damnificados que en ella acampan en el desamparo. Hemos ya citado a Carlos Monsiváis abundando sobre esta situación en la que la calle se vuelve refugio y centro.

Es angustiosa la insistencia con la que para José Emilio Pacheco la ciudad vuelve una y otra vez a adquirir la calidad de tumba; sin embargo, en esta ocasión la imagen es doblemente siniestra porque no se trata de una metáfora, sino de la más inmediata realidad: miles y miles de personas han quedado sepultadas debajo de sus escombros. La metrópoli, que normalmente debería ser vital y bullente, queda reducida, por un golpe impredecible y definitivo, a la quietud de las ruinas y el sepulcro:

Los edificios bocabajo o caídos de espaldas. /La ciudad de repente demolida/ como bajo el furor de los misiles./ La puerta sin pared, el cuarto desnudo,/harapos de concreto y metal que fueron morada /y hoy forman el desierto de los sepulcros. (Pacheco, 2010b: 319)

La destrucción es absoluta. Los edificios, sólidos y enormes, yacen como si fueran cuerpos, tumbados “bocabajo” o “de espaldas”, igual que los seres humanos en torno, y las construcciones participan de la mutilación y la orfandad de sus habitantes, “la puerta sin pared, el cuarto desnudo”. El conjunto de la urbe no es sino “el desierto de los sepulcros”. Llama la atención que en la imaginación material de José Emilio Pacheco las ruinas urbanas ocupan un lugar similar al que las rocas en la naturaleza han ocupado en la tradición literaria. Gaston Bachelard observa, en primer lugar, que “La función de la roca es introducir un terror en el paisaje.” (Bachelard, 2004: 182)³⁹ ¿Qué mayor terror que estos fragmentos de urbe-también materialmente parecidos a las rocas-, equiparables a cadáveres desmembrados y, por otra parte, a armas mortíferas y pesados mausoleos podemos encontrar? Y el parecido va, incluso, más allá. El fenomenólogo francés hace una descripción de las rocas que cuadra a la perfección con las ruinas de Pacheco:

Así, un destino de aplastamiento se lee en la contemplación de la roca. Parece que el ser valiente puede retrasar el derrumbe, pero que un día fatídico vendrá en el que será aplastado por el granito. ¡Cuántas tumbas ilustran esta imagen!

Para muchos soñadores, en efecto, la pesada roca es *lápida natural*. (Bachelard, 2004: 183)⁴⁰

Ya desde antes de su devenir ruina, los edificios, como las grandes moles de granito, parecen destinados a derrumbarse y fungir como tumbas. En la urbe, los edificios equivalen a trozos de montaña capaces de desplomarse y los habitantes, con su valiente vivir y enfrentarse a la ciudad y al tiempo, parecen solamente retrasar una desaparición inminente debajo de la piedra.

Para Pacheco –como para tantos otros-, la conclusión del terremoto del 85 resulta demoledora. El poeta ha constatado materialmente la visión apocalíptica de la

³⁹ Texto original: “La fonction du rocher est de mettre une terreur dans le paysage”. (La traducción es mía.)

⁴⁰ Texto original: “Ainsi un destin d’écrasement se lit dans la contemplation du rocher. Il semble que l’être corageuse puisse retarder l’écroulement, mais qu’un jour fatal viendra où il sera broyé sous le granit écroulé. Que de tombeaux qui illustrent cette image! Pour bien des rêveurs, en effet, le lourd rocher est la *Pierre tombale naturelle*” (La traducción es mía.)

ciudad que maduró en su juventud. Ante tal confirmación del destino, no puede sino subrayar las anteriores intuiciones con una fuerza lapidaria:

Esta ciudad *no tiene historia, /sólo martirologio*. /El país del dolor, /la capital del sufrimiento, /el centro deshecho /del inmenso desastre interminable. (Pacheco, 2010b: 323)

Ante estas palabras, no podemos sino recordar la reflexión de Gonzalo Celorio en “Ciudad de Papel” que hemos citado en la introducción de este estudio y que señala que la ciudad parece estar imposiblemente cimentada en su propia incesante destrucción. Si a esto añadimos la cualidad posmoderna de haber perdido el centro, de ser una inmensa urbe sin límites y con nudos de sentido diseminados en el territorio, entendemos por qué este autor nos pinta una ciudad descentrada y dinámica en la generación de un eterno desastre, es un generador de muerte, pero siempre móvil, siempre *vivo*.

Antes lo habíamos leído llamarla “capital de la muerte”, ahora la llama “capital del sufrimiento”. La urbe es el centro del acaecer humano y, aunque se le den atributos negativos, estos atributos están cargados de la tragedia humana y de su *pathos*, poseen una inmensa profundidad y resultan medulares de la naturaleza del hombre. No hay ser humano sin conciencia de muerte ni sin sufrimiento, el propio poeta los hace el centro en torno al cual se construye su obra y pensadores como Georges Bataille y Oscar Wilde, entre muchos otros, han defendido que son precisamente estos sentimientos los que definen a la humanidad y la dignifican. Si la Ciudad de México es para José Emilio Pacheco la capital de estos estados, es también el centro del ser.

A pesar de que el terremoto del 85 marca la apoteosis de la poesía sobre las ruinas en la obra de Pacheco, no es de ninguna manera su final. Con el pasar del tiempo, sus percepciones de destrucción de la urbe se agudizan y adquiere importancia la presencia por ausencia, el recuerdo de lo que ya no está a través de su vacío y de la imposibilidad de su recuperación. Una vez más se vuelve patente esta cualidad de la Ciudad de México que la vuelve tan fugaz, sin asidero material, una urbe que desaparece a una velocidad inusitada y que apenas conserva algún rastro de épocas anteriores, una ciudad donde recordar la propia vida se dificulta, donde el tránsito vital y su angustiosa brevedad son una evidencia constante. Es particularmente representativo de esta postura el poema “Ciudad de México”, que al llevar como título el nombre de la ciudad, podría decirse que atrapa su esencia:

Paso por el lugar que ya no está, /me abandono a lo efímero, me voy /con las piedras que adónde se habrán ido. (Pacheco, 2010b: 660)

A pesar de que el título del texto anuncia la descripción de una urbe, el espacio que describe se caracteriza por su ausencia: ya no está. El sujeto lírico, que lo habita y en él y hacia él se desplaza parece dirigirse hacia la nada, estar en un continuo tránsito para alcanzar esa urbe que se ha esfumado. La Ciudad de México es un no-lugar por ausencia. Para el poeta resulta tan continuo su cambio, que es imposible, como para Heráclito bañarse en el mismo río, pasar por la misma calle o encontrarse en la misma metrópoli. Los verbos en el texto, “pasar”, “(no) estar”, “abandonarse”, “irse”, dan a los tres endecasílabos una calidad de arena fugitiva, se nos escapa todo entre los dedos. Lo único fijo es el título del poema, la existencia de la urbe en sí, que se refleja como un absurdo cuando nos asomamos en su vacío.

Dos textos de José Emilio Pacheco que siguen esta misma línea son “Barranca del muerto” y “Calle Tajín”. El primero de ellos se abre con un epígrafe extraído de una guía de la Ciudad de México:

Esta antigua barranca, pintada por José María Velasco en el s. XIX, era cauce de un arroyo nacido en las montañas del poniente que se unía al Magdalena y al Mixcoac para formar el río de Churubusco. Hoy es una avenida que atraviesa Revolución e Insurgentes y termina en Universidad.

Tanto el nombre de la barranca como esta descripción citada al comienzo de su poema, que aborda este sitio de la urbe por lo que fue antes de por lo que es, inspiraron al poeta un texto en el que vuelve a lamentarse frente al paso inexorable del tiempo que todo lo altera y todo lo destruye y frente a la imposibilidad de volver al origen de las cosas.

Cómo volver a ese lugar que ya no está./ Imposible encontrarlo /entre los edificios de Insurgentes./ Lo estoy viendo: había casas, /casas de un solo piso o dos cuando mucho, /no grandes torres de altivez y de vidrio /o muros de concreto y soberbia insultante. (Pacheco, 2010b: 463)

Esta estrofa muestra la tonalidad de un texto que recrea un lugar antes poblado por naturaleza, agua y casas, vividas como mucho más humanas que los edificios que ahora se encuentran en su lugar y que para José Emilio Pacheco resultan de una “soberbia insultante” quizá por sus pretenciosos cristales y por estar levantados sobre lo que fue, sobre el pasado original que tanto le duele. Al final de un doloroso ponderar la desaparición de la barranca, el cambio del paisaje, el último verso da un golpe y sacude el significado que venía perfilándose mediante un simple cuestionamiento: “Me

pregunto quién es el muerto” (Pacheco, 2010b: 464). El lector no puede apuntar más que al yo lírico y a sí mismo, testigos de la desaparición de lo exterior que es también la desaparición de su propio ser. El muerto de la “Barranca del muerto” es él, soy yo, somos todos.

Por su parte, el texto “Calle Tajín” habla de la inminente demolición de un edificio localizado en esta vialidad que esta vez no tiene connotaciones negativas, sino que, por el contrario, despierta en el hablante del poema una nostalgia enorme a pesar o quizá porque ya está “horrible y en ruinas” y en los últimos momentos de su existencia. El paseante lírico del poema, si podemos llamarlo así, se detiene frente a la construcción y clama que en el momento de su demolición, se tomará un minuto para hacer el ridículo e interpelará a los trabajadores con el objetivo de decirles:

Antes que consumen su trabajo /permitan por favor que me despida. /Estas paredes lamentables fueron/ (tal vez no solamente para mi)/ La casa del amor y la poesía (Pacheco, 2010b: 718-719)

Una vez más nos topamos con la destrucción del pasado, de un inmueble que alberga los recuerdos de un momento vital del poeta y que está destinado a desaparecer, a convertirse en ruinas y polvo. Nada parece sostenerse en la Ciudad de México, todo se esfuma con una insistencia implacable. Con la pérdida de este edificio, aparentemente, quedarán sin amparo nada más y nada menos que el amor y la poesía, aunque puede ser que hayan cambiado de morada. Como hemos visto anteriormente, en realidad, José Emilio Pacheco no termina de ser todo lo pesimista que parece y, aunque es un observador despiadado de la decadencia del mundo, reserva casi siempre la última palabra al renacimiento.

Un escritor con una sensibilidad muy similar a la de José Emilio Pacheco, en este sentido, es Gonzalo Celorio, apasionado de la urbe, de su arquitectura, de su devenir, y coleccionista minucioso de sus detalles fugaces. La Ciudad de México es constante protagonista de sus ensayos y de su obra narrativa. Sus novelas *Amor propio* (2004) e *Y retiemble en sus centros la tierra* (2008), ambas con una buena cantidad de contenido autobiográfico, dejan cuenta de la angustia que le ocasiona la constante desaparición de la urbe y de la nostalgia que le provocan las ruinas.

En la primera de estas novelas, Celorio nos relata la juventud de Ramón, un muchacho que nace en una familia de clase media alta en la Ciudad de México y su

aprendizaje a través del descubrimiento de la literatura y el amor, de sus estudios en la universidad pública, su encuentro con la injusticia, su visión de la matanza de estudiantes del año 68, su devenir adulto, las consiguientes desilusiones. La Ciudad de México no funge únicamente como escenario de la trama, sino como verdadero personaje con el que Ramón, o Moncho, como lo llaman de niño, interactúa y se retroalimenta. Esta ciudad tan íntima para el personaje da constante cuenta de su continua desaparición. Por ejemplo, al relatar su primera visita a la casa de una niña en la que se encuentra interesado, el autor no puede dejar de introducir en la escena cierta mutilación que el inmueble debe a la urbe y que lo dota de una vaga nostalgia:

Más por curiosidad que por deseo y menos por curiosidad que por cortesía de dama del Sagrado Corazón, Martha recibió a Moncho en su casa –bueno: en el jardín delantero, porque al trasero se lo había llevado el periférico. (Celorio, 2004b: 27)

Pero hay pérdidas que el joven siente mucho más agudamente. Moncho, que está, como su autor, irremediabilmente ligado a la ciudad, en primera instancia vive la represión estudiantil a través de los efectos que ésta le ocasiona a la ciudad. Así, Gonzalo Celorio nos relata:

Y más que la represión del día 26, a Moncho le dolió, días más tarde, el bazukazo que destruyó la venerable puerta del antiguo Colegio de San Ildefonso. Lo indignó casi hasta las lágrimas la sola imagen de la brutalidad enseñoreada de ese recinto de cultura que había hospedado a los jesuitas del siglo XVIII, que había sido la sede del renacimiento de la Universidad, que había sido la escuela del deslumbrante y precoz “grupo sin grupo” de los Contemporáneos, que había sido el ámbito propicio de la enérgica expresión de Orozco. (Celorio, 2004b: 51)

En este párrafo, el Colegio de San Ildefonso personifica a los estudiantes. Es representante de la cultura, de la rebeldía, de la precocidad, del genio, y las acciones policiacas que desaparecen el portón del edificio donde se resguardaban los estudiantes indigna más al personaje que la represión contra las personas.

Sin embargo, *Y retiemble en sus centros la tierra* es una obra que hace mucho mayor hincapié en la pérdida y la ruina. Esta vez, la novela relata la última parte de la vida de un profesor universitario experto académica y epidérmicamente en la ciudad. El catedrático hace solo un recorrido por las cantinas del centro de la Ciudad de México, paseo que normalmente realizaba acompañado de alumnos y deteniéndose en diversas iglesias y edificios emblemáticos. A lo largo de su caminata, el personaje va imbuyéndose en una progresiva borrachera que culmina en su muerte. El comienzo y el final de dicho viaje son elocuentísimos. En su camino hacia el centro, Juan Manuel

recorre Insurgentes, la calle que atraviesa la ciudad en su totalidad y mira el paisaje como quien ve una ciudad que se ha ido ya:

A partir de Viaducto privaban el pavimento y se sucedían construcciones improvisadas, desechables, nacidas intempestivamente de los terremotos que devastaron la colonia Roma. [...] Esqueletos de edificios que en su tiempo fueron los más opulentos de la ciudad. Terrenos baldíos en la zona de mayor concentración urbana. Andamios. Zanjás. Alambradas. *Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora...* (Celorio, 2008:21)

La paradoja de las construcciones desechables *nacidas* de la destrucción de los terremotos es un verdadero hallazgo. Son edificios hijos de la devastación, ruinas desde su nacimiento que conviven con esqueletos, con momias suntuosas, con el vacío absurdo en medio de una ciudad populosa. El guiño a la *Canción de las ruinas de itálica* de Rodrigo Caro no sólo es pertinente e introduce el tópico literario *superbi colli*, establecido por Baldassare Castiglione y que presenta unas ruinas cuya vista provoca en el poeta una reflexión sobre el paso demoledor del tiempo, sino que resulta doblemente nostálgico: la urbe desaparece y también el personaje que habla, extraño elemento anacrónico que mira la Ciudad de México con los ojos de la poesía.

Pero nada es más elocuente en este sentido que el final de la novela. La Catedral de la Ciudad de México es un edificio muy querido para Gonzalo Celorio, que ha realizado un estudio minucioso de su arquitectura y sus ornamentos y ha escrito ensayos como *Tiempo cautivo* (México: Porrúa, 1982) en los que mediante figuras poéticas, la historia y el espíritu completos de la ciudad van encarnando en este edificio. En *Y retiemble en sus centros la tierra*, el personaje que, por un lado, se identifica con el autor, también termina, por el otro, completamente identificado con la ciudad y con el edificio religioso. Juan Manuel Barrientos, el académico, tras realizar el recorrido a través del centro de la Ciudad de México y sus cantinas, es acuchillado y empieza a agonizar justamente en el zócalo, en el centro simbólico de la urbe, junto a la inmensa bandera nacional que está colocada en medio de la plaza. La agonía física de Barrientos se funde con una alucinación del derrumbe final de la catedral. Gonzalo Celorio relata:

Unas piedrecillas insignificantes empezaron a rodar por la campana de cantera que remataba la torre de la Catedral. [...] Al cabo de un rato un crujido dibujó en el trayecto de las pequeñas piedras una rajadura que empezaba en la cúspide del remate, donde se sostenía una esfera enorme que a la vez servía de basamento a la cruz cimera de la torre, y concluía en la boca de la monumental campana. [...] De pronto, la grieta liberó el pivote que unía la esfera que unía la esfera con el remate y la gigantesca bola, cuyas proporciones ni siquiera se sospechaban desde abajo, empezó su precipitación. En un santiamén, la cruz que la esfera sostenía dio contra uno de los santos que flanqueaban la balastrada del balcón superior y de un solo tajo lo degolló para ratificar,

con semejante martirio, su santidad. Como una fabulosa bala de cañón, la esfera destrozó la balastrada neoclásica de Tolsá y se arrojó al atrio, donde cayó con un sonido paleolítico de piedra contra piedra no sin antes derribar estrepitosamente buena parte de las rejas que encarcelaban la Catedral. Tras la caída de la esfera, sobrevino un silencio preñado de calamidades, que fue cediendo paso a un rumor sordo, momento a momento más intenso. No provenía de afuera, sino del interior de la Catedral [...]. Se oía desde fuera el estremecimiento de los retablos, el resoplido de los órganos, la lluvia de los cristales de las ventanas que se estrellaban contra las bancas, el piso, los altares, y era fácil imaginar lo que pasaba adentro. Los ángeles revoloteaban como murciélagos por las naves, los santos, acobardados y tullidos por tantos siglos de contemplación y por falta de ejercicio, trataban de huir poniendo en práctica sus oxidadas dotes de levitación, y las diez mil vírgenes que habitaban los retablos corrían despavoridas de capilla en capilla. Era un rumor que parecía provenir de las entrañas de la tierra, de las pirámides devastadas del subsuelo, de los mantos freáticos resecos. (Celorio, 2008: 200-201)

Este fragmento de Celorio resalta por numerosas razones. En primer lugar, sólo alguien con un conocimiento profundísimo de la arquitectura de la catedral podría imaginar con tanta precisión su caída. El autor enumera el derrumbe de los elementos amados para que hagan eco al derrumbe de su personaje y a cierta premonición angustiante de su propio derrumbe personal. Por otro lado, el rumor de la destrucción del edificio religioso parece provenir no de las paredes que se desmoronan, sino de las entrañas de la tierra, como si se tratase del quejido de las pirámides devastadas y de la laguna sin agua. Una vez más, el derrumbe, las ruinas de la Ciudad de México, parecen provenir de cierta deuda enterrada bajo el suelo.

Es curioso este inmenso amor por la ciudad que comparten Gonzalo Celorio y José Emilio Pacheco, una pasión que abarca todas las dimensiones de una urbe compleja y que, por lo tanto, se regodea hasta en su destrucción y su ruina. Volviendo a la obra de Pacheco, una vez más, su visión sobre las ruinas oscila entre la completa desesperanza y el triunfo de la vida. En este sentido, contrastan enormemente dos poemas suyos. El primero que citaré es, quizás, el más literalmente post-apocalíptico de su obra y se sitúa en una fantasía semi-futurista (pues podría desarrollarse en el siglo XXI) en la que la Ciudad de México ha desaparecido por completo. Se titula “Hienas”:

En las ruinas de lo que fue hasta el siglo veinte la Ciudad de México, /cerca de una gran plaza que llamaban el Zócalo,/me salió al paso una manada de hienas./Desde hace un mes nos quedamos sin ratas /o, para ser más precisos,/ nosotros somos ahora las ratas /pues nos alimentamos de su pelambre y su carne.

A las hienas les ofendió mi olor y repudiaron mi aspecto./En vez de atacarme /dieron la vuelta./De lejos me observaron con gran desprecio. (Pacheco, 2010b: 580)

La escena es muy simple, pero contundente y ocurre en el mismo Zócalo, el punto en el que se entrega a la muerte el Juan Manuel Barrientos de Gonzalo Celorio y la segunda plaza más grande del mundo, corazón de la Ciudad de México y centro de la antigua Tenochtitlan, cede de los gobiernos y la Iglesia, escenario de batallas, festividades, conmemoraciones, protestas. El sujeto lírico, superviviente de la destrucción de todo lo humano en la urbe, ha tomado junto con el resto de quienes se mantienen en las ruinas de la ciudad, el lugar de las ratas –a las que se han comido ya- y se topa ahí con una manada de hienas –bestias carroñera por excelencia- que lo miran con desprecio por no considerarlo digno alimento. No hay esperanza en este poema y a los habitantes del D.F. no les queda más que la muerte por inanición tras haber descendido al nivel más deleznable de la escala universal.

Por otro lado, el poema “En la acera” nos deja entrever mejor la visión del mundo de José Emilio Pacheco, aquella que vive la muerte y la destrucción como condiciones de la vida y espera el surgimiento de otro mundo a partir de los mundos destruidos. Sin embargo, el poeta es tan duro como el tiempo y los signos de esperanza que nos arroja son mínimos, sutiles, aunque en absoluto insignificantes. En el texto que citaré a continuación, se trata apenas de un puñado de hierba que se deja ver en una grieta de la acera de la Ciudad de México. Es este minúsculo brote de vida el que redime el desastre de toda una urbe que, a los ojos del escritor mexicano, no hace sino colapsarse y precipitarse infinitamente en la nada:

Fulgor del mundo en esta pobre hierba/ Brotada de la calle en las ranuras/ De la acera en pedazos. / Mal proyecto /Andar los desniveles de una ciudad/ Hendida por fragores subterráneos.

Aquí no puede hablarse de tierra firme. / Somos los habitantes de una isla /Rodeada de temblores por todas partes.

Quedan las ruinas del desastre aquel. / Siguen intactas, son el monumento/Al estrago que fue y será mañana.

La muerte acecha siempre, / El deterioro/ Reina todos los días, /Marca y signo/ De la ciudad que en nada permanece.

[...]

A fuerza de endebles / La hierba dura/ Como señal del triunfo de la vida. (Pacheco, 2010b: 728-729)

El texto es una muy buena síntesis de la cosmovisión de José Emilio Pacheco y, sobre todo, de su relación con la urbe –aunque ésta sea, como hemos visto, para él el verdadero cosmos humano. Con el barroquismo que lo caracteriza, en el que

frecuentemente la vida y la muerte son las dos caras de la misma imagen, el primer fragmento nos deja ver la hierba que brota, paradójicamente, de la destrucción de la acera. La ciudad se despedaza a causa de los terremotos y la hierba nace de las grietas. La vida, en este retrato, es de una humildad extrema: el autor la llama “pobre hierba” y se encuentra al ras del suelo, sencilla y minúscula, pero con todo el milagro que representa.

La ruptura de la acera le hace pensar al poeta en los “fragores subterráneos” que hienden su ciudad y en el agua que la habita. Una vez más, como en los poemas consagrados a las consecuencias del temblor del 85, Pacheco recuerda que no puede llamarse tierra firme a la que sostiene su ciudad, que es una “isla rodeada de temblores”. Es, como hemos visto, inmensa la implicación para una ciudad de no poder confiar en la estabilidad de su suelo, la inseguridad y la amenaza de destrucción se vuelven infinitas. Todo amparo es ilusorio. Imposible no pensar en el terremoto –al que quizá la acera deba la grieta- o en algún desastre indefinido del que es hija esta metrópoli. Sólo las ruinas (lo destruido que sigue decayendo) permanecen intactas. Es la ciudad del estrago y del desastre, en la que nada permanece y, sin embargo, “A fuerza de endeblez/ La hierba dura/ Como señal del triunfo de la vida”.

5.3 Juan Villoro: las virtudes de la tierra negra, de los bordes y de la materia dispersa

La ironía de Juan Villoro, su constante mirar las cosas de modos distintos, da implicaciones inéditas a los elementos terrestres de una ciudad inestable, monstruosamente expandida y abigarrada. Como sus personajes, la ciudad es una perdedora luminosa.

En *El disparo de Argón*, la tierra parece ser un elemento secundario, sin embargo, se mantiene muy presente en el nivel significativo. En primer lugar, podemos revisar la presencia de la clínica oftalmológica del doctor Suárez que, aunque no es propiamente parte de la tierra y –como hemos visto- es de estructura más aérea, absorbe algunos de sus significados. Como he ya mencionado, este edificio es esencial en la historia, pues otorga un centro físico a la trama. No tiene caso que repita aquí la naturaleza profundamente simbólica del edificio, que el lector puede revisar con mucho mayor detalle en el capítulo dedicado al aire. Baste recordar que su construcción, an absoluto fortuita o dejada al capricho, está cuajada de pasillos intrincados y oscuros. Se

trata, entre otras cosas, de una especie de microcosmos del barrio de San Lorenzo y de la ciudad, hecho que los convierte a los tres en una especie de laberinto. Pero no únicamente. Este edificio imita también la construcción del ojo, de la propia mirada y, así, se asimila también con la subjetividad del que mira. De la clínica nos dice Villoro:

El diseño de los corredores tiene algo de quirúrgico; al recorrerlos me vienen frases memorizadas hace años: “la órbita y los senos cavernosos, la córnea esférica, el trazo vertical fuera de foco...”. Llegué a la sala de espera de los laboratorios; tres mujeres leían a la luz de unas lámparas de pantalla poliédrica. Este sitio me da la impresión de que estamos bajo tierra, un cuarto de planchas sólidas, hecho para resistir la presión telúrica. (Villoro, 2005^a: 57)

Así, el edificio es un ojo y mucha de su existencia se consagra al elemento aéreo, pero también parece yacer en el corazón de la ciudad y resistir la presión de la tierra. Parece una especie de conciencia que abarca y une urbe y personaje, que se extrapola hacia adentro y hacia afuera: alberga la trama, los descubrimientos de Balmes, su propio crecimiento, y resiste, proporciona cobijo y poder, como Tezcatlipoca.

Como buen laberinto, hay que recorrerlo –recorriéndose a sí mismo y a la propia mirada- antes de devenir un verdadero héroe. Uno de los momentos en que el personaje llega hasta él, es el momento que hemos comentado ya en el capítulo consagrado al fuego, en el que el Balmes se encuentra celebrando una fiesta en casa de sus padres y debe salir por hielo en medio de una noche helada. Se afiebra y termina caminando casi maquinalmente hacia la clínica, no sin antes realizar una especie de rito terrestre que vaticina su próxima emergencia como héroe. Debemos recordar en este punto que la historia comienza con la caminata al trabajo de Fernando Balmes, que en su camino atestigua el atropellamiento del ciclista Celestino, a quien salva y hace conducir al hospital. Este personaje, internado en la clínica en el tiempo en el que transcurre la historia, agradece que el médico lo salvara con un singular regalo: una semilla de chayote que le pide que plante. En medio de su camino hacia la clínica, aterido y ardiendo en calentura, el personaje encuentra en su bolsillo la extraña semilla y nos relata:

No sé de dónde saqué energía para sentirme culpable y encontrar en aquel vegetal una causa incompleta. Nada más fácil que abandonarlo a las ruedas de los coches, pero no podía hacerle eso a Celestino, pensé en los ciclistas infinitos que hacen buenos los paisajes, en la bicicleta de Maximiano que fue mía unos años. Vi un recuadro en la acera, me arrodillé y empecé a cavar en ese hueco donde nunca hubo un árbol. Al terminar, las manos cubiertas de tierra negra, vi la clínica a distancia: dos ventanas encendidas. Ojalá Celestino no hubiera visto mi maniobra (pensaba inventar otro

escenario para el favor cumplido: un jardín, una tarde quieta, un sitio donde confiar en los deseos, no esa ventana negra hacia las entrañas de la ciudad). (Villoro, 2005^a: 137)

Así, en un gesto profundamente simbólico, justamente antes de un descenso a los infiernos en el interior de la clínica, Fernando Balmes siente la necesidad de sembrar esta semilla. El sitio que escoge parece un lugar oscuro y sin esperanza, un ínfimo rectángulo de tierra negra en medio de la urbe y el transcurrir de los automóviles en el que jamás hubo un árbol y que parece una especie de puerta hacia las entrañas de la ciudad. Sin embargo, esta semilla cumple con su función protectora y germina interiormente en el personaje, lo cual, de alguna manera, cierra esperanzas sobre la propia ciudad y el contenido profundo de su esencia. De acuerdo con Gaston Bachelard, bajo la misma lógica con la que en la blancura de la leche se puede intuir una secreta negrura, ‘Todo adepto a la lectura lenta descubrirá, desplazando suavemente los valores, el poder de ese fósil de luz envuelto en la “ tierra negra”’. (Bachelard, 2006: 48) Así, la negrura de esta ínfima parcela de ciudad revelaría en realidad la luz que guarda dentro de ella e iluminaría el camino del personaje que confía a ella su semilla. Por una vez, el interior terrestre de la Ciudad de México es benévolo y da un fruto distinto a la muerte y la ruina.

Apenas cumplida la tarea de depositar la semilla dentro de la tierra, Balmes se dirige a la clínica, en cuyo interior se pierde y en el corredor llamado El Extranjero, sufre un desmayo y termina, aterido, pasando la noche junto a Celestino, el ciclista quien, para cuando él despierta, ha sido trasladado a otra clínica. Esta especie de caída constituye, paradójicamente un hito en la historia de Balmes, que, a partir de entonces comienza a desarrollarse de manera precipitada. Sin embargo, él es capaz de *ver* más claramente las tramas que se le ocultan, a intuir su camino y tomar posesión de su fortaleza. A diferencia de los personajes de Pacheco que comentamos en el apartado anterior, Balmes no es definitivamente engullido por el Leviatán, este personaje sí cumple, como Jonás, el ciclo completo del héroe. De acuerdo con Gaston Bachelard,

El psicoanálisis olvida también con frecuencia un elemento del mito. Se olvida en efecto que Jonás es devuelto a la luz del día. [...] La salida del vientre es automáticamente un ingreso a la vida consciente e incluso a la vida que *quiere* una nueva conciencia. (Bachelard, 2006: 172)

La nueva consciencia es precisamente lo que obtendrá este personaje. Sin embargo, para completar el rito de pasaje hace falta el renacimiento. Aquí, el interior de la clínica –y de la tierra- cumple la función del huevo. Villoro parece singularmente

consciente de este aspecto, ya que, antes de recobrar sus fuerzas, Balmes se dirige desde la clínica a casa de sus padres, a intentar recuperarse en esta morada de la fiebre que la noche fría le había procurado. Es curiosa su elección, visto que él poseía una casa más cercana a la clínica. De esto, el personaje-narrador nos dice:

En vez de ir a mi departamento a dormir bajo cuatro cobijas, fui a casa de mis padres, que queda más lejos y tiene un sinnúmero de corrientes de aire; el tipo de casa vieja, desquiciada por los temblores, donde uno echa todos los cerrojos y siente una ventana abierta. “¡Voy a morir de un chiflonazo!”, grita mi padre desde hace treinta años. Me acosté en su cama, dispuesto a precederlo en su camino a la noche de los tiempos. (Villoro, 2005a: 145)

El héroe de la historia vuelve a la casa materna. Esta acción es natural si tomamos en cuenta que, después de su descenso a los infiernos, busca, precisamente, renacer. Sabemos ya las implicaciones maternas de la casa. Aún más, la casa de la infancia es una especie de útero del que partimos hacia la vida. Es curioso como la materia terrestre de la urbe está presente por doquier en este devenir del personaje. Parte de la casa paterna hacia el laberinto subterráneo –la clínica que está guardada debajo de la urbe, duplicándola y resistiendo los embates telúricos–, no sin antes plantar una semilla en un cuadrado de tierra que presumiblemente comunica con las entrañas de la ciudad. Después vuelve a la casa de sus padres, una casa *sui generis*, como tantas que hemos revisado ya en el territorio de esta urbe. Su particularidad consiste en ser una casa cuya estructura ha sido cambiada, *descolocada*, por los terremotos. Así, la tierra de la urbe ha participado activamente en la configuración de este hogar materno, es también, de alguna manera, poseedora de este útero.

Una vez que sale de casa de sus padres, los acontecimientos se aceleran. Sabemos que asesinan, dentro de la clínica, al Dr. Iniestra, un personaje de moral dudosa, posiblemente vinculado con la mafia de tráfico de órganos. Mientras esto ocurría, Balmes tiene una suerte de presentimiento:

Siempre pensé que la angustia final me llegaría en un cuarto sórdido y ajeno, no en plena calle, rodeado de mi gente, pero ahí, a unos metros del tibio vapor de la tintorería, sentí que en otra parte ocurría algo decisivo para mí. No sería la primera vez que mi vida se decidiera en ausencia. Caminé deprisa, sólo me detuve ante el cuadrado de tierra donde planté el chayote: allá abajo una fuerza oscura hacía que mi planta germinara. Desde ahí escuché las ambulancias. (Villoro, 2005^a: 160)

Así, con su característica ironía (pues una semilla de chayote está raramente investida de cualidades trascendentes), Villoro nos recuerda que esa planta crece –con la ayuda de una fuerza oscura– a la vez que algo paralelo se gesta en el interior del

personaje y la trama se desarrolla. Balmes mismo intuye que hay algo decisivo en su vida ocurriendo mientras él se encuentra ahí, de pie junto a la semilla que plantó. Así, el personaje queda irremediabilmente vinculado a ese pequeño rectángulo urbano de tierra negra en el que depositó su planta y, aparentemente, su destino.

Un poco más adelante, en medio de la confusión y el clímax del conflicto, Balmes convierte este pequeño trozo de tierra en la ciudad en una especie de oráculo delante del cual se detiene a inquirir por su porvenir. El personaje nos relata:

Una tarde me detuve en el sitio donde planté el chayote, como si pudiera leer mi suerte en la tierra. Quizá porque no hay parques ni jardines, aquí se cree mucho en las plantas. Un chayote de la Candelaria es un aliado. Eso espero; hasta la fecha sólo he tenido plantas enemigas. El colorín que vigila la casa de mis padres, un árbol sin sombra ni otro mérito que las flores que le brotan en forma de sables colorados, nos ha puesto en jaque varias veces. Sin embargo, a pesar de su fama no dejamos de echarle su balde de agua. (Villoro, 2005^a: 169-170)

De esta manera, no sólo el chayote, sino, en general, las plantas enraizadas en la ciudad, adquieren importancia y poder. Fernando Balmes nos cuenta que al colorín delante de su casa Doña Cano, una especie de chamana urbana, le atribuía la culpa de las desgracias familiares y había recomendado que se plantasen tres sábilas benéficas para contrarrestar su poder.

Pero aquí no se detienen las imágenes terrestres de la literatura de Villoro. Hemos ya mencionado en alguna ocasión el relato “Campeón ligero”, contenido en el libro *La casa pierde* y que cuenta la historia de Ignacio Barrientos, un campeón de box que llegó a serlo gracias a la culpa y la ira contra sí mismo, como consecuencia de haber pensado que había asesinado a alguien en la adolescencia y que merecía los golpes que recibía. Cuando su mejor amigo, un periodista de deportes que ha vivido a su sombra, le descubre que no ha sido él el asesino, Barrientos pierde su fuerza y se precipita irremediabilmente en una caída sin fin que culmina con su muerte.

Como muchos de los personajes de Villoro –sobre todo Mauricio Guardiola de *Materia dispuesta*– Ignacio Barrientos está caracterizado por una marginalidad que no únicamente se manifiesta en lo social, sino en lo espacial. Ambos personajes viven, de maneras distintas, en los límites de la ciudad. Mauricio en una orilla que no acaba jamás de hacer la transición entre el campo y la ciudad e Ignacio en un límite mucho más violento: la barranca desde la que se vislumbra una ciudad lejana y excluyente. Esta marginalidad geográfica denota la marginalidad real de los personajes. No se trata –al

menos no únicamente- de una marginalidad económica, sino de la marginalidad que los convierte en narradores de la historia, en observadores. Viven en el mundo, en la ciudad, pero en su margen, observándola.

Es el amigo de Barrientos quien relata la historia y describe el límite urbano en el que vivieron juntos la infancia y la primera juventud: “Crecimos juntos, ya lo dije, en las barrancas que dominan un flanco de la ciudad de México. Vimos las luces en la noche y anhelamos lo mismo”. (Villoro, 2011a: 14) Las luces de la ciudad, que llenan el horizonte, significan para ambos las ilusiones, lo que deseaban y se encontraba lejos de ellos. El límite de la barranca es esencial para marcar su cualidad liminal. La lejanía se convierte en la meta de los dos niños. Una vez más, en palabras del personaje, que recuerda aquellos tiempos, “Repasé las tristezas y humillaciones que nos dolieron sin dejar otra marca que la convicción de abandonar las casas sepultadas a medias en la arena y el cielo cruzado por cables de luz robada.” (Villoro, 2011a: 15)

En el evento que marca la vida de Barrientos, también figura la barranca como filo, como la cuchilla que corta la trama y el despeñadero en el que se precipita. Los adolescentes idearon un plan para robar un camión de carga con mercancía que después revenderían. Ese dinero los ayudaría a mejorar sus circunstancias y a salir de la zona de patente pobreza y falta de oportunidades en la que se encontraban. El narrador nos dice:

Ni siquiera supimos lo que robábamos. El *Gitano* cosió unas capuchas de jerga y así encañonamos a Riquelme. Oscurecía y nadie se acercaba a esa orilla de la barranca. Riquelme nos dio las llaves del camión y ahí debió quedar todo, pero Nacho pronunció algo tras la máscara de trapo y el otro se asustó, gritó con una boca horrenda, en la que faltaban muchos dientes. Luego corrió hacia la barranca. Nacho fue tras él. Pasó un largo rato, en el que no oímos otra cosa que una explosión distante en las minas. Finalmente, Nacho regresó sin la capucha, el rostro desencajado. “Está allá abajo”, escupió en la tierra. Contó a empujones que había alcanzado a Riquelme en la ladera; forcejearon hasta que el otro cayó al precipicio. Nos acercamos a la orilla; al fondo había un punto celeste, la camisa de Riquelme. (Villoro, 2011a: 16-17)

Riquelme, la víctima de este asalto que se ha salido de control, se precipita en el fondo de la barranca. Con esa caída se ha iniciado también el precipitarse de Nacho en la ira y la culpa. En un principio, los muchachos temieron ser descubiertos, pensaron que de un momento a otro los atraparía la policía y el resultado de este horrible incidente sería la pérdida de sus vidas o de las pocas oportunidades que pudieran quedarles. El narrador nos relata la desazón compartida:

Cuando regresamos a la colonia, los escasos billetes me ardían en el pantalón. Habíamos destruido nuestra magnífica ilusión de ser ladrones, y Riquelme seguía en la

barranca. “No es bueno que nos vean juntos”, dijo el *Gitano*, “yo me ocupo”. En su voz había un filo amargo. Al día siguiente sus cejas tenían más polvo que nunca. Explicó que había bajado a la barranca. Riquelme estaba muerto, los ladridos de los perros empezaban a atraer curiosos, la policía se iba a enterar de un momento a otro. “¡Por unos juguetes coreanos de mierda!”, fue su forma de decir que no quería saber más de nosotros.

Sólo las tolvaneras recorrieron nuestras calles, no hubo ni patrullas ni interrogatorios. Riquelme se convirtió en una de las muchas cosas perdidas en la barranca. Pero Nacho cambió como si nos hubieran descubierto. Una tarde de cervezas y botellas arrojadas a un abismo demasiado hondo para hacer ruido, me dijo con voz rota: “Lo maté. ¿Te das cuenta?”. (Villoro, 2011a: 17)

La marginalidad de este lugar urbano es tal, que la policía ni siquiera se preocupa por investigar los cadáveres de la barranca. Riquelme, el infortunado chofer del camión desaparece sin más, se lo traga el abismo personificado en esa fosa al borde de la cual se desarrolla la vida de estos personajes relegados, siempre al filo, también ellos, de simplemente desaparecer. Las tolvaneras, esas sucias tormentas de tierra y viento que caracterizan la tierra reseca de la Ciudad de México, marcan aún más con su presencia la desolación de este territorio, siempre cubierto de polvo. Aquí, esta tierra polvosa tiene, también el significado del olvido. El barrio en el que han crecido los personajes parece cubierto por la misma capa de polvo que cubriría los muebles de una casa abandonada.

Extrañamente, el golpe de suerte torcido que fue el asesinato de Riquelme saca a los jóvenes, también de manera torcida, de la marginalidad en la que se encontraban y los lanza hacia la ciudad. Nacho se sumerge en un frenesí de ira contra sí mismo que lo hace soportar mejor que nadie las peleas y las consiguientes heridas. Triunfa gracias a su capacidad de aguante y esta rabia lo hace escalar en la sociedad, lo hace pasar de ser un personaje limítrofe de la ciudad a verdadero protagonista. Su amigo, el narrador, también disfruta de este impulso, ya que como periodista de deportes, cubre la carrera de su amigo y, a través de las palabras, lo construye. De esta temporada el narrador nos cuenta:

Así era Nacho al filo de la barranca. No voy a repetir la saga que durante casi una década publiqué en la tipografía azul de *Arena*. El campeón estaba más orgulloso de sus heridas que de su récord, y pedía a los niños que le contaran las cicatrices, como si su cara fuese un juego. Sólo aceptó medirse con los sparrings del Constitución cuando supo que lo respetarían lo suficiente para golpearlo hasta que orinara sangre. Nacho se castigaba por el hombre que dejó en una barranca y misteriosamente lo ayudó a salir de ahí, la sombra que le otorgó un futuro. (Villoro, 2011a: 18)

Es curioso que el narrador defina el carácter de Nacho Barrientos justamente a través de la ubicación espacial de su infancia y su primera juventud, “al borde de la barranca”, siempre al filo de la destrucción, buscándola, coqueteando con ella. Pero es incluso más revelador que Roberto Bolaño haya hablado así de Villoro y de todos sus personajes. Cuando este cuento salió a la luz en España, el escritor publicó este comentario al respecto :

Acaba de aparecer en las librerías españolas el último libro de cuentos de Juan Villoro, *La casa pierde* (Alfaguara), diez relatos excepcionales, con ese raro poder que tiene el escritor mexicano para no asomarse al abismo sino para permanecer en el borde del abismo, durante mucho rato, balanceándose y por lo tanto haciéndonos balancear a nosotros [...](Villoro, 1997: 66)

Así, el escritor habría revelado esa preferencia suya por el roce de los límites, por establecer las moradas en la frontera y dotar a sus personajes de una cualidad liminal, ambivalente, de una manera de ser que los coloca en una zona indefinida que reta al lector poniendo en jaque sus conceptos anquilosados, a la vez que flirtea con lo abisal. Hay un tono coloquial, de realidad franca, en la literatura de Villoro que parece situarnos en una zona de seguridad, pero que, a la larga, no hace sino desbalancear más a quien lo lee, que no se esperaba estar sostenido “al borde de la barranca.”

Sin embargo, este balancearse de Nacho Barrientos, su lucha por mantenerse al filo del abismo terminó al enterarse de que no había sido él quien mató a Riquelme, sino el gitano, que cuando bajó a la barranca lo encontró vivo y le dio el tiro de gracia. En lugar de aliviarlo, esta noticia terminó de destruirlo, lo despeñó al fondo. Su carrera se derrumbó y su salud se hizo añicos, precipitándolo en una muerte prematura que también llevó el sino de su origen. Al verlo morir, el neumólogo se sorprendió de que hubiese podido ser atleta por la cantidad de arena-de polvo- que había respirado.

Y hemos vuelto a llegar a la novela material por excelencia de Juan Villoro: *Materia dispuesta*. La tierra no se queda atrás en importancia en la configuración de la trama de la obra y, sobre todo, de la personalidad y el destino del personaje principal, Mauricio Guardiola. Lo primero que define al personaje es uno de los temas centrales de la obra de Gaston Bachelard con respecto a la imaginación de la materia terrestre: la dialéctica entre la materia dura y la materia suave.

Al inicio, lo que nos ayuda a situar al personaje es el relato de la clasificación de las toallas familiares. Una vez más, Villoro utiliza un elemento aparentemente inocuo para revelarnos un aspecto profundo de su escritura. Mauricio Guardiola nos relata:

Mi padre siempre usó el lado rasposo de la toalla. Si algo definía su carácter era la furia para frotar y administrar su carne enrojecida; el vapor se disolvía en el espejo mostrando a un hombre joven (en mi primer recuerdo debe haber tenido 28 años), con la toalla firmemente atada en la cintura, satisfecho de los músculos que en su particular código significaban “estar vivo”. Había que mantener el cuerpo en guardia, rascarse las sienes, darse un golpe estratégico en el pecho, usar agua fría.

En la casa las toallas se planchaban hasta lograr un efecto prensado. Al desdoblarse hacían ruido, y con ese rumor empezó mi historia general en el mundo. Ignoraba casi todo, pero no que hubo una civilización con las manías paternas: Esparta.

[...]

Supongo que me seguí bañando porque mamá suavizaba las toallas secretas para ella y para mí. Crecí del lado opuesto, algo que en la esotérica valoración de las telas familiares significaba dejarse llevar por la vida fácil, ceder a las presiones y a los gustos plácidos. Mucha miel de abeja, mucha televisión, muchos cojines en el sofá. (Villoro, 1997: 15-16)

De esta manera y partiendo de la preferencia por las toallas rasposas o suaves, Mauricio se diferencia de su padre desde el principio. La base de la oposición de sus caracteres se expresa en términos materiales. El propio Bachelard considera que esta medida es altamente reveladora e indicativa de diferencias profundas. En sus propias palabras, “Se deben poder verificar, por la presencia de las imágenes de lo duro y por las imágenes de lo suave –así como por la complacencia en ciertos estados mesomorfos- numerosas deducciones de caracterología.”⁴¹ (Bachelard, 2004: 33)

Al padre le gustan las toallas rugosas y firmes y a Mauricio las suaves y blandas, pero no sólo eso: el padre es un espartano en toda regla, viril hasta las últimas consecuencias, con un cuerpo atlético y definido, aferrado a la construcción de una identidad propia que se revele firme y dentro de los cánones del éxito; además, es arquitecto. Al padre de Mauricio le gusta organizar la materia, hacer construcciones sólidas. Por otro lado, Mauricio, como hemos venido diciendo en capítulos anteriores, es un personaje con una identidad movediza e inestable, limítrofe; jamás se encuadra en una concepción realizada *a priori* e incluso su sexualidad oscila a lo largo de la novela. Su cuerpo concuerda con esta preferencia por la materia laxa, pues es gordo y

⁴¹ Texto original: “On doit puouvoir vérifier, par les préférences pour les images du dur et puor les images du mou – ainsi que par la complaisance pour certains états mésomorphes- des nombreuses déductions de la caractérologie”. (La traducción es mía.)

autocomplaciente. En adición, si el padre se identifica con el anhelo de construir, la vida de Mauricio está marcada por los terremotos, los movimientos que destruyen lo construido y dispersan la materia. Estas dos personalidades marcan puntos de vista opuestos ante la vida. El padre de Mauricio pertenece a aquellos que manipulan la materia y Mauricio es, precisamente, *materia dispuesta*, alguien que se presenta a sí mismo como receptor de las fuerzas del mundo. Vale la pena leer las palabras de Bachelard con respecto a estos dos extremos de la imaginación material. De acuerdo con el filósofo,

*Duro y suave son los primeros calificativos que recibe la resistencia de la materia, la primera existencia dinámica del mundo resistente. En el conocimiento dinámico de la materia-y correlativamente en el conocimiento de los valores dinámicos de nuestro ser nada se aclara si no ponemos por delante los dos términos de duro y suave. Inmediatamente vienen experiencias más ricas, más finas, un inmenso campo de experiencias intermedias. Pero en el orden de la materia, el sí y el no se dicen suave y duro.*⁴² (Bachelard, 2004: 23-24)

En este orden de ideas, el padre de Mauricio representaría el *no* y Mauricio el *sí*; este es un matiz fundamental en esta obra de Villoro, la apertura de la afirmación que encarna su personaje. Hay en el padre –la encarnación del *no*- un rechazo del mundo tal como es y una voluntad de configurarlo según la propia esencia. En el segundo existe, por otra parte, una aceptación de las cosas, una especie de dejarse moldear por el mundo circundante.

Los temblores de la Ciudad de México son, como decíamos anteriormente, un constante fenómeno significativo en la vida de Mauricio. En este sentido, el personaje principal de *Materia dispuesta* se parece un poco a Juan Villoro que, de acuerdo con Manuel Vilas, “como todo mexicano que se precie, es además un experto emocional en sismos.” (Villas, 2011: 140) Aunque los dos terremotos más importantes para la vida de Mauricio son aquellos que enmarcan la obra, el del 57 y el del 85 – los más memorables del siglo XX-, hay otros que también constituyen hitos en la evolución del personaje. Uno de ellos tiene lugar justo cuando Mauricio está describiendo a su padre y la relación que con él mantenía. El niño nos dice que el arquitecto Guardiola lo llevaba

⁴² Texto original: “*Dur et mou sont les premiers qualificatifs que reçoit la résistance de la matière, la première existence dynamique du monde résistant. Dans la connaissance dynamique de la matière –et corrélativement dans les connaissances des valeurs dynamiques de notre être n’est clair si nous ne posons pas d’abord les deux termes de dur et mou. Viennent ensuite des expériences plus riches, plus fines, un immense domaine d’expériences intermédiaires. Mais dans l’ordre de la matière, le oui et le non se disent mou et dur*”. (La traducción es mía.)

como acompañante en sus aventuras amorosas. Él no tenía, en un principio, una idea clara de lo que ocurría y de quiénes eran aquellas mujeres tan cariñosas con él y con su padre. Un día, sin embargo, ocurre algo inesperado. Mientras el niño se encuentra en el jardín de una de las amantes de Jesús Guardiola, comienza a temblar. Es así como Mauricio estructura su recuerdo:

Estoy en el jardín de una casa ajena. Soy un bulto que “juega” a ver hormigas. De pronto algo blando se desgaja en el pasto, un desmembramiento, un hormigueo de tierra. Alzo la vista y los columpios se mecen solos. Me vuelvo hacia la casa y sé que va a venirse abajo. Lo único que me importa es morir adentro.

Subo las escaleras, abro una puerta de golpe y lo que veo coincide penosamente con algo que ya sospechaba y en esencia quería comprobar. Es difícil acomodar el exceso visual de la escena. Hay un traje de charro en una silla, un corbatín tricolor se extiende sobre un tapete de peluche, junto a unas sandalias *cherokes*; el aire huele a cuero crudo, a vagas monturas. Las nalgas de mi padre son perfectas, redondas, rojizas. Con furia, con minuciosa exactitud, se hunde en la adorable Rita, a 6.3 en la escala de Mercalli. Sus ojos tienen un brillo acerado, ciego.

No advirtieron mi presencia, ni se enteraron del temblor. [...] (Villoro, 1997: 17)

El padre, ataviado, o, mejor dicho, desataviado, con todos los implementos que utilizaba para configurar su identidad de macho mexicano, hace el amor a la dueña de la casa. En este instante, Mauricio se da cuenta de la verdadera razón por la que su padre lo lleva consigo –para disipar cualquier posible sospecha de su madre- y del papel de cómplice que está jugando en las mentiras de su progenitor. La figura paterna, con la que ya le era muy difícil identificarse, problemática de antemano, recibe un daño irreparable, a la vez que Mauricio se precipita a partir de este momento en una lucha por encontrar su verdadero ser. En este sentido, este temblor aparentemente insignificante, marca un hito en la historia del muchacho.

El padre, como proveedor de solidez y estabilidad en la familia, fracasa insistentemente. Sin embargo, es curiosa la manera en la que estas funciones son enfatizadas con igual ahínco. Por un lado, los terremotos destruyen la vida familiar y, por el otro, Jesús Guardiola se presenta como el posible héroe que haga recuperar a la familia su confianza en la solidez del suelo. Cuando Mauricio describe la vida familiar lo hace en términos marcadamente materiales. Cito a continuación un fragmento particularmente ilustrativo en el que el niño empieza hablándonos de su padre y continúa abordando su relación con la madre en los primeros años de su infancia:

Me alimentó gracias a sus sueldos de contable, la reventa no siempre legal de aparatos y los préstamos que lo desprestigiaron durante una generación. Pero todo este

esfuerzo servía de poco; en primer lugar porque el dinero llegaba a la casa menguado por los gastos de su vida paralela y en segundo porque mientras no edificara al menos una casa nada tendría sentido. Mamá estaba a su lado en espera de los muros que la protegieran y en cierto sentido la ubicaran en la vida; lo demás tenía un valor secundario. Hay que decir que su insistencia en la casa propia carecía de veleidades escenográficas, su mente era ajena a los lujos, el cultivado confort de las revistas de diseño, los colores de papel tapiz; amaba a su marido con una confianza de pionera: él alzaría la trabe, haría la chimenea, la puerta para salir al mundo. (Villoro, 1997: 22)

Jesús Guardiola, entonces, (mal)representa la estabilidad para una familia y, en particular, para una mujer que ha sido expulsada de la ciudad a causa de los terremotos hacia un terreno mitad acuático, mitad terrestre, sin ninguna firmeza. Las condiciones necesarias para edificar una casa- en este caso, metáfora de la familia- están ausentes. El más básico apoyo de la solidez del suelo brilla por su ausencia y el padre, aunque lo promete y muy a pesar de su frenesí edificador, no puede procurarlo. La casa, como hemos revisado anteriormente, es un elemento materno y, por lo tanto, está identificado con la madre de esta familia. Arquetípicamente, la mujer espera que el hombre provea una seguridad para que ella pueda ejercer de refugio de la familia de forma tranquila. Sin embargo, como nunca ve esta condición realizada, su propia condición de madre se trastorna y se ve sumida en una eterna depresión post-parto, como veremos más adelante.

Una escena de la novela es considerablemente elocuente y explica la situación familiar. Mauricio, como amante de la materia dispersa, tiene una colección de piedras y fragmentos variados. Entre las cosas que recolecta, se encuentra la obsidiana, piedra muy abundante en las tierras volcánicas que rodean el territorio semi-ficticio de Terminal Progreso, el barrio en el que se ha asentado la familia. El niño detalla la escena familiar que enmarcó su primer hallazgo:

Cuando llevé la primera obsidiana al comedor, mi padre abrió su libro color vino y habló de los cristales que se forman en las zonas volcánicas. Mamá nos vio como si la piedra se transformara en un blando ajolote. Su mente siguió una cadena más o menos de este estilo:

- 1.- La ciudad de México se fundó en una cuenca volcánica.
- 2.- En las regiones rodeadas de volcanes hay terremotos.
- 3.- El temblor de 1957 era la causa de nuestra desgracia.

Esta secuencia significaba que el auténtico aguafiestas de la familia era yo; nació el año en que las placas telúricas se desplazaron unos centímetros y el corazón de la ciudad padeció un cataclismo que, aunque no fue fatal, tuvo su carga simbólica; en Paseo de la Reforma el Ángel de la Independencia perdió la orientación y voló en

picada, como un anticipo de la inversión celeste que ocurriría en los próximos años (en las noches de esmog, el Ángel entendería que las estrellas estaban abajo).

Vivíamos en la colonia Roma y durante el sismo un edificio se recargó en nuestra casa. Mamá, que por mi culpa padecía de depresión *postpartum*, cayó en un delirio de fin de mundo.

Obviamente no recuerdo los días en que mis padres buscaban alternativas para esa casa semidestruida. Según me enteré por reproches posteriores, ella quería mudarse a toda costa y él insistía en reforzar la casa. Prevaleció la tenacidad materna y la capacidad de engaño paterna: nos fuimos, pero no a la zona residencial que ella quería, sino a Terminal Progreso, la orilla de la nada. (Villoro, 1997: 31)

De esta forma, el nacimiento de Mauricio está marcado por el terremoto del 57 y el inicio de su vida por la partida hacia el exilio a las afueras de la ciudad, a Terminal Progreso, esa zona intermedia que no dejaba de ser campo ni empezaba a ser urbana. Nos hemos ya extendido con mayor profundidad en este aspecto del barrio de la Ciudad de México inventado por Villoro en el capítulo que concierne al agua, sin embargo, vale la pena recordar, en palabras de Mauricio, la cualidad limítrofe de esta zona, siempre al borde de transformarse en ciudad sin conseguirlo:

Sonábamos con el bosque de neón que cancelaría los pastos pero no podíamos celebrar las escasas señales urbanas. ¿De qué servía encontrar clavos y tornillos en los sembradíos? Hubiera sido mejor un campo intacto, la roca, la víbora y el fresco ajolote. Estábamos de parte de la urbe pero sufríamos su lentitud; éramos el borde nunca rebasado, el lote sin nadie donde las tuzas construían sus túneles nocturnos. (Villoro, 1997: 29)

El cambio impulsado por el terremoto, el desplazamiento de la familia hacia esta orilla, como venía señalando, significó la pérdida del arraigo y de la solidez en la madre, que quedó sumida para siempre en la depresión y la desorientación. En palabras de Mauricio:

Al llegar a la casa junto al campo mamá se convirtió en la mujer desesperada y sin chiste que conocí. Tal vez desde antes tenía la habilidad de odiar la vida sin que eso fuera interesante, pero en todo caso necesitaba precisar su caída y aludía al “Ángel del 57” como al momento en que su gráfica personal se vino abajo. (Villoro, 1997: 32)

Aunque el haber nacido en los días del terremoto parece haberle otorgado su cualidad móvil y dispersa, flexible y observadora, y, por lo tanto, en términos generales se trata de una buena marca, Mauricio siempre se sintió un poco culpable por este hecho. La caída de su madre a causa del terremoto y, por una extraña asociación, de su nacimiento, siempre persiguió al niño, que más adelante en la narración expresa este sentimiento de culpa:

No me culparon en forma directa pero cada vez que apagaba las velas en mi pastel, alguien recordaba el 57, las grietas en el suelo, el miedo, la expulsión al arrabal que mi padre llamaba “campestre” y donde juraba haber visto un águila. (Villoro, 1997: 32)

Sin embargo, esta culpa no llega a ser demoledora. Mauricio, quien a través de las páginas del libro emprende un viaje de conocimiento y posesión de su verdadero ser, no juzga sus cualidades como negativas. A la larga, el estar marcado por un terremoto no le resulta tanto una carga como un guiño cósmico y el niño nos relata el verdadero sentimiento que lo invade cada vez que la tierra de la Ciudad de México decide moverse:

Tal vez por un afán compensatorio, o por sentir una secreta complicidad con las placas subterráneas, disfruté cada temblor que sacudió la casa de Terminal Progreso. Mamá se colocaba en el quicio de una puerta, con un rostro de martirio que no aceptaba mejorías. (Villoro, 1997: 32)

Un poco a contracorriente, Mauricio aprende a amar los terremotos. Reconoce en ellos su propia condición móvil, cambiante y dispersa. En ellos intuye la sustancia del cambio y el germen de los nuevos inicios, como veremos más adelante. Si es verdad que, como dice Manuel Vilas, “Un terremoto es en realidad una invitación a repensar las ciudades y sus edificios, cosa que Villoro hace magistralmente.” (Villoro, 1997:142), al repensar las ciudades y los edificios, un personaje que se encuentra completamente identificado con el espacio urbano no puede sino sacudirse hasta la médula con los terremotos. El resto de la historia del personaje se encuentra marcado con ellos.

La agudización de las personalidades de sus padres –la creciente depresión y mediocrización de la madre y la progresiva necesidad del padre de atención femenina y de reconocimiento profesional- terminan por destruir el matrimonio. Sin embargo, Mauricio no achaca este hecho a las circunstancias de la relación de sus progenitores, sino, extrañamente, a un destino marcado por los sismos. De acuerdo con el niño, “De cualquier forma, nada pudo impedir que en las calles cristalizara la palabra ‘divorciados’, el último fracaso de una familia expulsada por los terremotos”. (Villoro, 1997: 160)

Un momento más subraya tanto la importancia de los sismos en la trama de la obra como su relevancia simbólica y su fusión con la personalidad de Mauricio. El niño, cuya vida está siendo sacudida, narra:

Un nuevo terremoto resolvió el tema de la escuela. El bastión marista sufrió graves daños y las clases tuvieron que continuar en un parque. El maestro de Moral parecía un explorador en el campamento equivocado. En esa situación les habló de San Agustín y de la materia informe, “una nada que es algo”, “un ser que es un no-ser”.

-Las formas de lo invisible- dijo fabulosamente. (Villoro, 1997: 202)

Así, una nueva vibración de la tierra desplaza a Mauricio fuera de su plantel escolar. En esta movilidad, el evento telúrico parece, sin embargo, enseñarle la cuestión esencial de su vida, el meollo de esta obra de Villoro: la posibilidad de *ser* de lo informe, la ocasión de ocupar la cara oscura de la luna o, en palabras menos poéticas, la validez de su postura ante la vida, aquella de no ocupar nunca los moldes establecidos e ir fluyendo como la materia dispersa: sin etiquetas y fuera del sistema de relaciones visible, pero, aun así, actuando sobre el mundo.

Antes de continuar explorando la importancia de los terremotos en *Materia dispuesta*, quisiera hacer una pausa para revisar un tema terrestre que se encuentra cerca del desenlace de la novela. Hasta ahora, no hemos visto traslucir en las obras de Villoro la ciudad prehispánica enterrada. Sin embargo, una vez que Mauricio es un hombre y su padre se encuentra en la cúspide de su carrera de arquitecto nacionalista y ya casado con su segunda mujer –una inglesa aristocrática que lo mira con ojos ávidos de exotismo y de clichés-, Jesús Guardiola se embarca en un proyecto para “restaurar” unos jardines cercanos a Xochimilco y, por ende, a Terminal Progreso. El proyecto consiste, básicamente, en arrasar un terreno dedicado al cultivo de plantas exóticas mantenido por un suizo llamado Stefan –en el que trabaja Verónica, amiga de la infancia de Mauricio que pasó su adolescencia en coma y de la que hablaremos más adelante- y darle forma de parque para “devolverlo a la ciudad”, aunque, más auténticamente, el proyecto busca la fama, la gloria y el enriquecimiento de los involucrados. El plan, además, tiene tintes “prehispánicos”, ya que una de las razones que se da para la recuperación de estos terrenos es devolverlos a su riqueza original.

En aquél entonces, Mauricio explora la posibilidad de dedicarse a la producción de videos –la captación y recolección de imágenes para posteriormente dotarlas de sentido parece un trabajo idóneo para un recolector de materias dispersas. Un día, su padre le pide que filme los inicios del proyecto. Encontrándose en el sitio, de pronto ocurre algo inesperado. Villoro nos cuenta:

La cámara produjo un ronroneo tranquilo en el hombro de Mauricio hasta que la casualidad lo llevó a unos trabajadores que habían interrumpido su labor de zapa y

miraban el suelo con extraña reverencia. Alguien se quitó el casco, tal vez en previsión de un esqueleto. Mauricio inclinó la cámara y registró lo que había en el fondo: un escalón de piedra.

-Hay que dar parte a Antropología- ordenó el jefe de la cuadrilla-. Préstame el video- le dijo a Mauricio. (Villoro, 1997: 258)

Una hora después, una cuadrilla de Antropología (Instituto Nacional de Antropología e Historia) limpiaba la piedra con escobetas. En un momento, un trozo de ciudad prehispánica había emergido. Clarita, la amiga de la madre de Mauricio que era académica y trabajaba con Jesús Guardiola en el proyecto, especuló en la posibilidad de que estuvieran sobre una gigantesca necrópolis; Stefan le dio la razón y dijo “muertos son vitamina de raíces”. Era posible, entonces, que un cementerio azteca contribuyera a preservar las plantas. Como en la obra de José Emilio Pacheco, súbitamente lo muerto reverdece. La magna obra de Jesús Guardiola fue cancelada. Es remarcable la ironía que representa que lo verdaderamente prehispánico emergiera de debajo de la tierra para abolir su imitación, como si la ciudad enterrada brotara para reclamar lo que todavía es suyo y para declarar que sigue viva y es aún la raíz que alimenta la superficie. Súbitamente la urbe antigua nos recuerda su perene presencia y la manera en la que interactúa todavía con los habitantes de la urbe. Tenochtitlan está ahí y aún decide destinos, aún puede tener la última palabra. El disgusto que le ocasiona la cancelación de su obra termina por desgastar a Jesús Guardiola que, en poco tiempo, muere.

La muerte de una figura paterna tan problemática como Jesús Guardiola no puede sino anunciar una toma de poder. En aquel entonces, Mauricio se dedicaba a hacer programas, teatro, trabajaba al lado de Verónica. Poco tiempo después del funeral, el joven de 28 años –que ahora ejercía su sexualidad con alguna libertad más- estaba teniendo un sueño erótico cuando sintió un empujón y el rostro se le cubrió de un fino polvo. Mauricio tardó en despertar, pero una sacudida lo tiró al suelo. Todo se balanceaba en su departamento. Se dio cuenta de que temblaba, pero no entró en estado de alarma de manera inmediata. Buscaba calmadamente una trabe debajo de la cual guarecerse. De acuerdo con el narrador,

Dudó entre la cocina y la puerta de salida. Sintió una sacudida aún más fuerte y se asomó a la ventana, como si la ciudad pudiera decirle qué hacer. Vio palmeras que oscilaban; a lo lejos, en Insurgentes, se agitaban las banderolas colocadas para las fiestas de septiembre. Cerca de su edificio, se detuvo un Grial 600; tres hombres bajaron del auto y se arrodillaron en la acera. Entonces oyó la campana del vecino; llamaba con una insistencia inusual, tocaba sola, agitada por la tierra. Algo cayó en la cocina, un platón amortiguado por las frutas. Mauricio corrió al pasillo.

Encontró a un vecino en camiseta de basquetbolista y a una niña con clara de huevo en la cabeza. La luz se apagó en el descanso de la escalera. Alguien gritó en el piso de abajo y fue como si esa garganta los succionara a la salida. Un gato pasó entre los pies de Mauricio, los escalones se volvieron sombra y él rodó hasta el siguiente descanso. Llegó al estacionamiento golpeado, en calzones, sin aliento, vivo.

En la calle la gente miraba los edificios, tratando de detenerlos con los ojos. En el asfalto había cosas dispersas, vidrios, latas de conservas, zapatos, botellas asombrosamente enteras, naipes, un reloj de pared detenido a las 7:19, un fierro que podía ser una refacción.

Un perro enloquecido corría a lo lejos como una ráfaga negra. Sólo entonces Mauricio advirtió que había dejado de temblar. (Villoro, 1997: 304-305)

La descripción del terremoto del 85 que hace Villoro es, como podemos cotejar con las incluidas en la introducción de este capítulo, muy similar a los testimonios del evento telúrico. La experiencia de Mauricio se siente real y paralela a la de millones de ciudadanos aquel día. Esto comprueba, en efecto, que Villoro es un experto emocional en terremotos. Apenas unos momentos después de que Mauricio salva su vida – circunstancia ligada únicamente a la suerte, pues, como hemos leído, las escaleras desaparecen debajo de sus pies precipitándolo hacia el estacionamiento- se encuentra con Verónica y la abraza. Ella le dice que su madre está bien, reuniendo cosas para los damnificados en Terminal Progreso. Villoro registra en la novela la voz del entonces presidente de México Miguel de la Madrid, pues los personajes escuchan la infame declaración que hizo el mandatario cuando dijo que México no necesitaba ninguna ayuda del extranjero. Sin embargo, también escuchan que la cruz roja necesita voluntarios y, como una inmensa parte de la población, se volvieron brigadistas. Este evento aparentemente inocuo está cargado, sin embargo, de un inmenso simbolismo en la vida de Mauricio. Villoro parece retomar la teoría de Carlos Monsiváis que dice que ese día la sociedad de la ciudad de México despertó e, identificándola con su personaje, hace que éste despierte también, pero nos hace falta dar cuenta del proceso. Un primer indicio nos viene cuando Mauricio comienza su actividad de rescate:

Mauricio y Verónica subieron a una camioneta en Ciudad Universitaria y recorrieron Insurgentes en sentido contrario. La brigada se dividió en la colonia Roma. Los montañistas se armaron de sogas para escalar fachadas en la plaza Río de Janeiro y los reclutas del momento fueron llevados a la Calle del Oro, una diagonal de una cuadra, que desemboca en la glorieta con la réplica de La Cibeles.

Saltaron un Akenathón volcado como escarabajo y empezaron a levantar piedras. [...] Mauricio encontró una factura, con la dirección del local; su región de piedras correspondía a un sexto piso. Entonces escuchó un ruido inverosímil: un teléfono bajo sus pies. Se arrodilló y excavó con desesperación. Cuando finalmente descolgó el aparato, con las manos despellejadas, no había nadie del otro lado.

Permaneció un rato de rodillas. Resopló, vencido por el esfuerzo, y tuvo la impresión de que le salía polvo de los pulmones. (Villoro, 1997: 307)

La ciudad se encuentra completamente subvertida. Se avanza en sentido contrario por las calles, los edificios se escalan como si fueran montañas, los monumentos han rodado por el suelo. Mientras el personaje principal ejerce su labor de rescatista, suena un teléfono absurdo, un tanto siniestro, desde debajo de los escombros. La llamada vacía que recibe Mauricio parece una señal enviada desde otro sitio *más allá*. Es un llamado en abstracto, una incógnita con su nombre, la provocación de un silencio que puede ser llenado. Mauricio hace uso de todo su cuerpo, de su existencia real y concreta para enfrentar la materia. Por primera vez ejerce fuerza contra el mundo, aunque en el fondo siga identificado con el temblor. Hay un encuentro ineludible consigo mismo y su propia fuerza que viene a través de su devenir voluntario. Su resistencia se hermana con la del resto de los habitantes del D.F. Villoro nos describe la circunstancia:

La ciudad estaba devastada, humos extraños se alzaban en derredor, se hablaba de miles de muertos, de recién nacidos atrapados en los escombros del Hospital General, de los lugares de siempre destruidos para siempre, y en medio de la confusión alguien ofrecía una resistencia endeble y decisiva entregando galletas a los brigadistas.

Encontró unas vendas entre las piedras del laboratorio y se cubrió las manos para seguir excavando. Movié trozos de cascajo hasta que la espalda lo hizo detenerse. Se quedó fijo, incapaz de lograr movimiento alguno, con los músculos paralizados. El dolor lo ayudó a conservar la presencia de ánimo porque en ese momento volvió a temblar. Cuatro o cinco rescatistas se arrodillaron a su lado y rezaron en voz alta, viendo el edificio de en frente. (Villoro, 1997: 308)

Esa resistencia endeble pero decisiva, es la misma que presenta Mauricio. Su cuerpo quiere doblarse, pero su voluntad no se lo permite. Ni siquiera cede ante el terror frente al nuevo sismo. Por el contrario, en aquellas circunstancias, Mauricio tiene un recuerdo agradable. En medio de la ruina y la desolación lo conforta la memoria de otro terremoto en Terminal Progreso. Había temblado a media noche y la familia se había guarecido en el cuarto de servicio, la habitación que su padre consideraba más segura. La sirvienta estaba de vacaciones y él y su hermano Carlos habían dormido en la pequeña cama, mientras que sus padres se habían tendido sobre el suelo. A pesar de los inconvenientes, había disfrutado la cercanía obligada, los olores contradictorios –pobres y femeninos- de la habitación. Al día siguiente todos estaban cansados, pero su madre se veía contenta y cantaba. Sin embargo, hay un elemento más relevante en este terremoto vivido en la infancia, un detalle nada superfluo:

Luego Mauricio recordó un momento anterior, cuando abrió los ojos y la casa vibraba. En ese instante pensó que su padre caminaba por el pasillo y sus pasos poderosos estremecían los muros. La casa era la concha de su caminata. ¿Por qué nunca le dijo a su padre que de niño confundía los temblores con sus pasos? ¿Por qué sólo ahora eso era importante? (Villoro, 1997: 308-309)

El padre parece representar la propia fuerza de la tierra, amenazadora, impactante; sin embargo, ya no está ahí y Mauricio se encuentra personificando en aquel momento a la fuerza contraria –o complementaria- de la naturaleza. No es la fuerza, es la elasticidad, la capacidad de recuperación.

Escenas determinantes siguen a este recuerdo de superación del padre. Viéndolo exhausto, Verónica conduce a Mauricio a una casa temporal o definitivamente abandonada en la que hacen el amor. Esto, de alguna manera, termina de convertir a Mauricio en el hombre que es y lo devuelve a la materia y a la vida después de habitar entre los escombros. Al finalizar, se queda dormido, acabado por el cansancio. Verónica ya no está cuando él despierta, pues ha salido a continuar el rescate. Mauricio retarda el momento de encontrarla tratando de posponer el momento cúspide del día cuando vuelva a estar entre sus manos sangradas de remover piedras. Reconoce la ciudad, la misma y una ruina, pero eternamente festiva. Pareciera, a los ojos del personaje, que la catástrofe fuera un pretexto para convertir a la ciudad en fonda. Hay una luz nueva sobre los escombros. A pesar del dejo de comicidad en el relato de Villoro, este despertar aparentemente inocuo del personaje principal y su redescubrimiento de la ciudad bajo una nueva luz marcan el final de la obra y su toma de conciencia. El autor nos describe:

Al ver los afanes dispersos, las manos seleccionando las ricas basuras, Mauricio sintió que todo encajaba de otro modo; lentamente, como si debiera atesorar el instante, cedió a ideas que fluían sin prisa y pensó que para su padre la Calle del Oro hubiera sido un tema de reconstrucción, un motivo ideal para subir materia. Lo vio ante el espejo, frotándose la espalda con furia, y en la profusión de las cosas sueltas, del cascajo, de lo que reposaba sin autoridad, Mauricio entendió lo que significaba el otro lado de la toalla: podía dividirlo todo a la manera de las toallas: el lado áspero para quienes construían y se adelantaban al destino; el lado suave para los testigos que recogían las porciones dispersas, rotas: una naranja un yeso una llave un botón una piedra un alfiler una obsidiana. (Villoro, 1997: 310-311)

Tras este reflejo de su propia esencia en las ruinas dispersas de la ciudad, Mauricio finalmente ve a Verónica, que se frota los ojos como si, como él mismo, se acabara de despertar. Quizá la chica salía en aquel momento definitivamente del coma que la mantuviera como apagada durante toda su adolescencia. En ese mutuo abrir los ojos, “Amanecía en la calle, amanecían de nuevo, se acercan al borde de las cosas, a lo

que empieza a ser distinto, futuro, definitivamente real”. (Villoro, 1997: 311) Despertar, aparentemente, no es únicamente tomar posesión cada uno de sí mismo, sino amarse. Acerca de esta última escena de *Materia dispuesta*, Fabio Morábito nos dice:

Entre los dos temblores más famosos de la ciudad de México, el de 57, en que se cayó el Ángel de la Independencia, y el de 85, transcurre el largo aprendizaje de Mauricio Guardiola, el protagonista de *Materia dispuesta*, a quien vemos, al final de la novela, escarbar entre los escombros para ayudar, como tantos otros en su momento, en la labor de rescate de las víctimas, acompañado de Verónica, su amiga de la infancia. La aparición al final de esta última, mantenida semi visible a lo largo del libro, reúne a dos personajes que de distinto modo, juntando sus fuerzas, consiguen lo que ningún otro personaje de la historia consigue: abrir los ojos, curarse del propio pasado y acceder a un porvenir incierto, pero real. (Morabito, 2011: 91)

Mauricio y Verónica, es verdad, han estado –uno gracias a su cualidad liminal y maleable y la otra gracias a su letargo- lejos del fingimiento y de los papeles fijos que representan el resto de los personajes. A ambos les ha costado tomar posesión de su cuerpo, de su dimensión material. Sin embargo, su final toma de conciencia y de poder es auténtica. A ellos les pertenece la ciudad después de las ruinas, la *realidad*. En este sentido, Villoro, al igual que Monsiváis otorga al terremoto del 85 un dejo de optimismo. Hay algo que se ha despertado con la sacudida de la ciudad, un futuro que aguarda a los que tienen los ojos abiertos.

5.4.- Fabrizio Mejía Madrid: la vida sin cimientos

El capítulo dedicado a la materia terrestre de *Hombre al agua* –obra que hemos venido analizando los capítulos anteriores-, abre la novela en términos estructurales. En él Fabrizio Mejía analiza, haciendo inmediato uso de las significaciones de la tierra como útero materno y contenedor de las semillas, las raíces de su personaje, aquello que lo clava al suelo y lo sostiene. Pablo Urbina, el personaje principal y narrador de la obra, hace, pues, un recuento de su identidad y su pasado y estos dos, como ha ocurrido también en capítulos anteriores de la novela, no pueden de ninguna manera separarse de la esencia, la identidad y el pasado de la Ciudad de México. Urbe y personaje revelan una vez más ser uno mismo. Sabemos que cuando la novela comienza es cumpleaños de Urbina y esta fecha provoca que reflexione sobre su nacimiento y su trayectoria vital. Al comenzar sus cavilaciones, recuerda que su padre siempre ha repetido aquella sentencia popular que dicta que en la vida hay que sembrar un árbol, escribir un libro y tener un hijo. El joven hombre, que en el momento en el que se inicia el relato no tiene ni trabajo

ni una relación amorosa –pues Luisa lo ha dejado–, remarca con ironía que sólo ha usado un árbol para colgar la ropa, ha escrito exclusivamente una carta de despedida y, en una clara y triste referencia al autoerotismo, declara que si tuviese descendencia, tendría que “apellidarse ‘Kleenex’”.

Al remontarse a su nacimiento, Urbina recuerda que –como la de muchos héroes– su venida al mundo estuvo marcada por un acontecimiento extraordinario: la última vez que la ciudad vio el peregrino suceso de una nevada. Sin embargo, en su relato –y de acuerdo con su calidad de antihéroe– no puede esperarse que la nieve conserve su color albo:

El día que nací dicen que nevó en la ciudad. Dicen que todos miraron desde sus ventanas a los copos cayendo livianos para posarse en las ramas, en los parabrisas, en los techos. Y dicen que la gente, tras unos momentos de estupor, salió a jugar en la nieve, a hacer muñecos, a perseguirse con bolas, a tumbarse a fumar en el hielo. Desde entonces no ha nevado otra vez aquí abajo. Cuando los cerros alrededor de la ciudad se llenan apenas de nieve, miles los trepan para ir a jugar. Y uno puede ver, en una tarde despejada, como lo blanco se va tornando gris, mugriento, aceitoso. Miles de manos sobre tan poca nieve la convierten, en unas horas, en lodo. (Mejía, 2005: 9)

Aunque la nevada que marca el día que viene el mundo señala, quizás, su vínculo original con el espacio de la urbe de una manera mítica y melancólica, la solemnidad y el resplandor desaparecen rápidamente bajo las manos de la multitud de habitantes de la Ciudad de México. El narrador da cuenta de cómo esta sustancia no puede jamás mantener su pureza en una urbe en la que millones y millones de personas quieren jugar con ella. Ante los ojos del lector, los hermosos cerros nevados de la ciudad se convierten en un irónico mugrero y, de la misma forma, el nacimiento de Urbina queda marcado por una albura que se acerca más al lodo. Esta señal manchada, sin embargo, va más acorde con un personaje que oscila entre un pícaro y un hombre del subsuelo posmoderno.

De estas dos últimas cualidades del personaje nos percatamos de inmediato, pues se vuelve evidente que el alienamiento y la astucia son dos rasgos que presiden su personalidad. Siguiendo el hilo de su discurso, lo reconocemos, además, cada vez de manera más enfática, como buen hijo predilecto de la Ciudad de México, pues no cree en los proyectos de vida ni en los planes a futuro y su existencia parece sujeta, como la de la urbe, al azar y al caos. La astucia, en estas circunstancias, se justifica como valor principal, ya que es la única cualidad que vale y puede sacarlo a flote. La urbe, en su existencia material, parece confirmar una y otra vez las intuiciones y la forma de ser de

Urbina. Por ejemplo, cuando afirma no creer en un futuro más allá del de la caducidad de la leche, el espacio que lo circunda ratifica esta incapacidad de ver hacia adelante y el narrador-personaje nos cuenta: “Por la ventana miro la ciudad extendiéndose apenas una cuadra, pues los árboles de hule y los edificios impiden que la mirada avance.” (Mejía, 2005: 11) Así, su incapacidad de percibir un horizonte para sí mismo parece hija directa de la incapacidad de ver el horizonte –tapado por árboles y edificios- en la ciudad.

Siguiendo sus reflexiones, pronto nos enteramos de que Urbina no posee en el momento de la narración nada a qué aferrarse salvo un departamento que no es ni siquiera suyo y que no renta. El personaje nos relata: “Lo único que tengo este año es el departamento desde el que miro por la ventana. No es mío, tampoco lo alquilo. Es más bien producto de mi único arte. Lo conseguí hace poco más de seis meses.” (Mejía, 2005: 11) Rápidamente descubrimos que este segmento de la narración, aunque sea el primer capítulo, no antecede en tiempo a gran parte del relato, pues Urbina ubica dos años antes de su discurso actual el habitar en aquel departamento amenazado por las explosiones que comenzamos a analizar en el capítulo dedicado al fuego. En el momento de la narración ocupa un departamento que consiguió echando a su amiga Paula de la ciudad, acción que detallaremos un poco más adelante.

El abigarramiento de la Ciudad de México es un factor muy presente en este apartado de *Hombre al agua*. Urbina piensa que la razón por la que no tiene un empleo es porque hay demasiada gente solicitando el que le corresponde. Así que se propone al menos sacar a un defeño de la ciudad para quedarse con su empleo. Calcula echar a su amiga Paula que tiene un buen trabajo y un departamento. Paula y Urbina son amigos, además de gracias a la anécdota que relatamos ya en el capítulo consagrado al aire, en la que él no se atreve a besarla en el marco de un experimento deconstructivo, porque la hermosura de la chica generó en la mente de Urbina una diferencia insalvable entre ellos que le impidió cortejarla. Paula, por el contrario, considera a Urbina un buen amigo y va siempre a visitarlo por las noches para relatarle sus fracasos amorosos. Urbina nos narra que esto sucedía con frecuencia cuando habitaba el departamento en riesgo e interrumpe el relato de la expulsión de Paula para ponernos en relación con aquel espacio que habitaba antaño. Paula parecía siempre temerosa de este sitio y le advierte constantemente que esa casa “va a volar”.

Como he mencionado, comenzamos el análisis de este departamento en el apartado del fuego; sin embargo, hemos tocado el tema brevemente y no en todos sus aspectos. El departamento amenazado por la explosión es la *anti-casa* por antonomasia. Recordemos su condición: “entre una gasolinera para camiones de carga y un basurero ilegal, arriba de un expendio de pinturas y solventes, frente a un restorán italiano obtusamente llamado ‘Guzmanin’” (Mejía, 2005: 15) El peligro de explosión o incendio era, como hemos visto anteriormente, exagerado. Sin embargo, esta no es la única circunstancia que convierte este departamento en una residencia por lo menos inquietante. Cito a continuación una descripción que profundiza en su naturaleza inestable:

En todo caso, los únicos que tienen permiso legal para existir son los vendedores de pinturas. La gasolinera no existe en las listas de las autoridades y el edificio donde duermo tampoco; se construyó como una casa de naipes, según me dijo el dueño: “le puse el primer piso y aguantó. Luego otro. Al tercero se tambaleó y al quinto se me terminó el dinero.” Fue una confesión cuando ya tenía el primer cheque del alquiler en la bolsa. No ha transcurrido un día en el que no compruebe su testimonio: la mesa del comedor resbala hacia la ventana cada vez que alguien sube la voz en la calle. (Mejía, 2005: 15)

Se trata de un fragmento muy densamente significativo. De acuerdo con la descripción que nos proporciona Urbina, existen, en primer término, una ciudad oficial y otra ciudad real completamente diferentes entre ellas. El departamento que habita el personaje no parece únicamente a punto de “volar”, sino de desaparecer. Su extra oficialidad, el no figurar en los mapas, le otorga cierta cualidad fantasmagórica. No conforme con esto, sus cimientos son inestables y el edificio se tambalea tanto, que los muebles se deslizan hacia un lado del apartamento cuando se produce un ruido fuerte en el exterior. Como podemos darnos cuenta, esta residencia amenazada es un microcosmos. En ella se proyecta la urbe entera, doble, insegura, corrupta, caótica, azarosa. Como en la ciudad de José Emilio Pacheco, podemos notar en la escritura de Mejía siempre la inminente amenaza del derrumbe o la explosión.

Pero Fabrizio Mejía va más allá. En su literatura, la casa ortodoxa, la descrita por Gaston Bachelard como el supremo lugar de refugio y de aislamiento con respecto al exterior, se rompe completamente. La amenaza de la ciudad se cuela por todos los sitios, se repite y se refleja en la morada. Cito al filósofo francés en un fragmento particularmente sintético de su visión:

Los dos espacios [el exterior y la casa] tienen caracteres totalmente distintos. El espacio exterior es el de la actividad en el mundo, donde siempre hay resistencias que vencer y adversarios de los que defenderse, es el espacio de la falta de protección, el de los peligros y el de estar a la merced de todo. Y, si sólo existiese él, los existencialistas tendrían razón y el hombre sería en efecto el fugitivo eternamente perseguido. Por eso necesita el espacio de la casa. Es la esfera de la tranquilidad y de la paz en que el hombre puede prescindir de la constante alerta ante una posible amenaza, un espacio destinado al retiro y a la relajación. (Bollnow, 1969: 122)

En este sentido, para Pablo Urbina el existencialismo es una realidad patente y nunca hay descanso de la persecución de la ciudad. Sus moradas, una tras otra, son siempre fiel reflejo del espacio exterior, de la urbe. El verdadero refugio del personaje lo constituyen su humor, su astucia, su cinismo y su inmensa capacidad de adaptación.

En otra de sus obras Fabrizio Mejía vuelve a valerse de la imagen de la ocupación de un departamento inestable e inclinado, amenazado, para transmitir el desequilibrio de sus personajes y el carácter caótico de la Ciudad de México. En la novela *Tequila DF*, el personaje principal, Javier Venegas, es editor en la revista político-literaria *Círculo* (aunque cambia de nombre puede identificarse fácilmente con la revista *Vuelta* de Octavio Paz). Venegas se considera el último poeta vivo y se rehúsa a entrar en la oficialidad, así que no registra su obra por escrito y únicamente recita sus poemas en alguna cantina. Su hermano, un biólogo que tras estudiar los beneficios de la espirulina, alga encontrada en las lagunas de Tenochtitlan, se enlista en un grupo de *neoaztecas*, lo convence de ir a vivir cerca de ellos y ocupar uno de los departamentos en los edificios vacíos de la unidad habitacional Tlatelolco, derruidos desde el terremoto del 85, pero convenientemente cercanos a los restos de las pirámides aztecas. La secta de creencias prehispánicas pretende reinaugurar Tenochtitlan y nombra a Venegas y a su mujer “la primera pareja del Anáhuac”. El personaje describe así su llegada al departamento:

Nadia y yo callados por primera vez en un año. Sin tías. Sin luz. Nomás los dos y una criatura dormida dentro de una pañalera. Cuando nos acostamos en el piso, sobre nuestra ropa, sentimos que algo estaba mal: la inclinación nos hacía resbalar hacia el otro extremo. Dormimos del lado más bajo. A la mañana siguiente comprobamos que el edificio estaba ladeado, con cuarteaduras, y tenía tantas humedades que podías sacar un garrafón de agua si exprimías las paredes. Medio vaso si apretabas un puño. Pero algo, al fin, era nuestro. (Mejía, 2008: 23-24)

La apropiación (propiedad inestable, sin raíces) de una casa destruida, con los cimientos rotos, difícilmente puede albergar una familia bien avenida. El matrimonio se separa. Curiosamente, Mejía da al departamento el protagonismo de la separación,

otorgando así, como en *Hombre al agua*, una importancia capital al espacio en el que se desarrolla su obra. Javier Venegas relata:

Los hijos fueron un golpe, una barda resquebrajada entre nosotros, un viaje en sentidos opuestos que nos alejó para siempre. Como si uno durmiera en la parte sur del departamento y, en el transcurso de la noche, se resbalara al norte y otro hiciera, durante el sueño, el recorrido inverso. Para Nadia y para mí, el departamento de la Calle de Argentina estaba ladeado en direcciones opuestas. (Mejía, 2005: 39)

Pero volvamos a la casa amenazada de Pablo Urbina en *Hombre al agua*. El personaje tranquiliza los miedos de su amiga Paula con respecto a una explosión inminente relatándole la historia del incendio al que había sobrevivido en ese lugar hacía no tanto tiempo –evento que hemos analizado en el capítulo dedicado al fuego. El personaje de Mejía Madrid no parece nunca preocupado por su suerte. Los habitantes de la Ciudad de México aparentan poseer, de acuerdo con esta lógica –y con Urbina como su más digno representante-, una cultura del riesgo, un cierto gusto por provocarlo, por vivirlo y sobrevivirlo. El chilango está acostumbrado –lo dicen la sabiduría popular y cierta constante comprobación empírica- a que todo está siempre a punto de destruirse, pero milagrosamente se sostiene. Esta relación de extraña confianza hacia el espacio se configura gracias a que la Ciudad de México está construida por los habitantes y a la vez los determina, ambos son mutuo reflejo. El dueño del edificio sigue construyendo aunque el piso se tambalee, los negocios se amenazan mutuamente, los ciudadanos retan el peligro, encienden cohetes en una gasolinera, fuman sobre tanques de gas.

Dicha configuración de la urbe por sus habitantes, como podemos intuir, no siempre se realiza de maneras legales y ortodoxas. El paisaje es alterado constantemente de forma ilícita y en perjuicio de los pobladores, la mayor parte de las veces por ellos mismos. Ejemplo de esto parece ser la manera en que el tiradero de basura ilegal al lado de casa de Urbina surgió. Urbina nos relata cómo una situación aparentemente sin importancia se le salió de control hasta modificar el paisaje urbano y alterar la forma de vida de los residentes de su barrio:

El tiradero comenzó con mucha ilusión. Un día sentí ganas de no pagarle [extra] al hombre de la limpieza por un servicio que los impuestos cubrían. Así que tuve con él una conversación de hombre a hombre:

-No le voy a pagar.

-Pues se lleva la bolsa.

Estuve caminando por todo el barrio armándome del arrojo suficiente como para depositar la bolsa en cualquier parte, delante de los ojos reprobatorios de todos los

vecinos. [...] Al oscurecer reuní el valor necesario del criminal y arrojé la bolsa al baldío de junto. En las siguientes horas padecí el más absurdo de los insomnios tratando de recordar si había papeles con mi nombre y dirección en esa bolsa, discerniendo si los objetos que contenía me delatarían. Y soñé que todos los vecinos tiraban ahí sus comprometedores desechos en una festiva rebelión. (Mejía, 2005: 19)

Desgraciadamente, el sueño de Urbina se convierte en realidad y los vecinos comienzan a deshacerse de su basura en el mismo terreno con tal de no pagarle más a los recolectores. Pero los hombres de la limpieza toman por asalto el baldío y empiezan a cobrar sus cuotas desde ahí. Urbina nos cuenta de manera resignada: “La insurrección nos condujo al totalitarismo: la cuota subió y yo terminé con un basurero al lado.” (Mejía, 2008: 19) Cualquiera que haya sido habitante del Distrito Federal sabe que el final de esta anécdota no es inverosímil.

En alguna ocasión, durante sus visitas a esta casa *sui generis* de su amigo, Paula sugiere que podría irse a Europa a alcanzar a un austriaco que conoció en la playa. Urbina ve en esto la oportunidad de echar al menos a un habitante fuera de la ciudad e impulsa todo lo que puede la partida de su amiga, aunque, en el fondo, teme que Paula no se irá porque nadie puede irse de la ciudad. De acuerdo con el personaje, a nadie le gusta la urbe, pero, aun así, todos se quedan. Habría, en este orden de ideas, una especie de maleficio pegajoso, de viscosidad que impide la salida. Hemos visto ya este género de imagen en la literatura de Pacheco y la hemos analizado en el capítulo correspondiente al agua. De acuerdo con este otro escritor, una fuerza fantasmagórica emanada de la laguna muerta nos empantana y atasca en la ciudad.

Aquí, a propósito de la necesidad de que al menos alguien se vaya de la urbe para poder ocupar su lugar y muy a cuento con la manera en la que los habitantes modifican el espacio sin contar con ningún tipo de institución, Urbina comienza una reflexión sobre la falta de espacio para vivir, la experiencia cotidiana de lo multitudinario y la manera en la que esta multitud se ha ido apropiando de la ciudad:

Veo la ciudad desde la ventana como un relato de “paracaidistas”: desde los aztecas hasta la leva de la revolución mexicana, sus hijos modernizadores y bisnietos globalizados, cayéndole a ocupar un lugar. Unos contra otros. Multitud contra multitud. Codo con codo y a codazos. Esta tensión, todos quieren quedarse a pesar de que nunca ha existido un argumento razonable para hacerlo. Cuando cada siglo alguien grita: “Ya no cabemos”, otro se le arrima y engendran una familia más. (Mejía, 2005: 17)

Los *paracaidistas* son, en México, como puntalicé en la introducción de este capítulo, aquellas personas que ocupan un terreno o un inmueble que no es suyo. Al referirse a los aztecas como paracaidistas, Fabrizio Mejía está estableciendo el linaje de

la ocupación en los inicios de la Ciudad de México. Es, sin duda una manera de ver la toma del territorio que conformó la antigua Tenochtitlan, ya que los mexicas llegaron al valle de México cuando ya estaba habitado por otros muchos pueblos y es verdad que a partir de entonces la repartición del terreno ha sido un genuino caos.

El mismo Urbina está por utilizar su astucia para ocupar un departamento que no es suyo —el inmueble en el que se encuentra cuando comienza la narración. La anécdota comienza con una artimaña que lo exime del pago de su renta del departamento anterior, el amenazado. El narrador nos relata la odisea para llegar a casa de su casero a entregarle el cheque, haciendo siempre énfasis en la cantidad de personas y el sentimiento de peligrosidad de la ciudad:

Y salí a viajar por la ciudad: un billete pequeño en la bolsa, el cheque dentro del zapato izquierdo y unas cuantas tazas de café para estar alerta. Al menos una parte fue un error: salir demasiado atento al caos produce angustia: sudé a mares. Lo primero que me hizo empaparme en sudor fue el Síndrome de las Narices Rotas: la mayoría de las personas traían parches en el puente de la nariz. Supe que estaba asistiendo a la furia por remediar las propias deformidades con cirugías plásticas masivas o al efecto visible de la violencia en las calles. Con esto en mente, cada tipo mal encarado que entraba en el autobús era Charles Manson. Incluso, muchas de las chicas de camiseta apretada al final del pasillo empuñarían, de un momento a otro, machetes filosos.

-Quítense los zapatos y denme hasta el último cheque que traigan escondido. Al que me diga que son diez meses de alquiler, le corto una mano. (Mejía, 2005: 21)

En este fragmento del relato podemos sentir la angustia del no-espacio, la violencia y el caos. La ciudad está tan apretada que el espacio no existe, el resto de los habitantes, tarde o temprano, te dará en la nariz ya sea porque no caben o a causa de una agresión directa y tienes suerte si alguien no saca un machete y te roba los diez meses de alquiler que has tenido la precaución de esconderte en el zapato. Cuando Urbina llega a la vivienda de su casero tiene dos revelaciones. La primera de ellas es que el casero está desahuciado, no puede ver, y probablemente tardará en cobrar el cheque que realmente debe pasar a otras manos. La segunda es que el sudor en su zapato ha borrado los números del cheque. Urbina hace uso de su astucia y entrega el cheque borrado al hombre. Con esto gana tiempo para vivir gratis en el departamento amenazado, hasta que logre sacar a Paula de la ciudad y ocupar su departamento. Esto último no tarda demasiado en ocurrir. Al final, logra convencer a su amiga de que siga al austríaco y le dé sus llaves. En la despedida de Paula, Urbina, afectado por el alcohol, tiene una reflexión bastante elocuente sobre su situación en la urbe, la naturaleza de sus habitantes y la vida diaria percibida por estos. Brindando, reflexiona:

Se destapan botellas. Son como explosiones proféticas, y yo brindo por eso, porque en esta ciudad la gente explota cohetones y corchos para no dinamitar lo demás. No sé festejar si no es con cierto despecho. Mi suerte está decidida por un cáncer a varios kilómetros de acá y la expulsión de Paula. Aquí estamos en otra noche en la Ciudad del Alegre Apocalipsis, la que hace tiempo se derrumbó, precipitada en su propia densidad, colapsada desde dentro. Negándose a morir, nos sacrifica a todos sus pobladores. Es una lucha desigual que libramos. Ella sobrevivirá, aunque para ello nos tenga que sacrificar a todos. Estoy ebrio y contra esto no queda sino descorchar más botellas. Ya tengo las llaves de un departamento, aunque para eso haya tenido que

volver a la opción de siempre: tú o yo. Váyanse. Déjenme sus trabajos, sus casas, sus autos, sus mujeres, sus árboles, sus libros (bueno, esos quizás no). Desalojen. Desalojen, señores, no hay nada aquí para ustedes. Atrás de la línea, que voy a vivir. (Mejía, 2005: 24-25)

La primera parte de la reflexión de Urbina es hija indiscutible de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. El premio Nobel mexicano enfatizó insistentemente en su libro cierta cualidad resentida y despechada del mexicano que lo hace festejar como si cada festejo fuese una venganza o una descarga de ira. Mejía encabalga esta herencia de Paz con la herencia de Monsiváis que, como hemos visto en la introducción de este capítulo, considera a la Ciudad de México una ciudad post-apocalíptica. Mejía Madrid retoma esta idea diciendo que es una ciudad que ya se ha derrumbado –no sólo en el terremoto, sino colapsada desde su interior, un derrumbe ontológico-, pero se niega a morir. Es una urbe que vive a pesar de sí misma y a costa de sus habitantes. Nos hemos topado ya muchas veces con esta idea, con la ciudad que necesita sacrificar a sus habitantes para sobrevivir, que arranca el corazón a las víctimas para comprar un nuevo amanecer, como la Tenochtitlan de los aztecas. Vivir en ella parece implicar tener que ir en contra de todos los demás, hacerse un espacio significa expulsar a otro. Aunque expresada en un tono lleno de comicidad, esta idea sitúa a la Ciudad de México como una urbe tremendamente hostil y justifica, a fin de cuentas, la cualidad de supervivientes y la astucia no siempre ética o legal de sus habitantes.

Con esta reflexión, Urbina cierra su relato del pasado y nos vuelve a situar en el presente de su narración. Hace tiempo que Paula se ha ido y él, desde entonces, ocupa su departamento. La reflexión inicial del libro continúa y el personaje dirige esta vez su atención a las capas terrestres y a las ruinas que se acumulan con el tiempo en la ciudad. Nos dice:

Ya han pasado dos años de aquello y no he tenido noticias de Paula. Vivo en un lugar que ella jamás se atrevió a ocupar. Así son las cosas aquí. En esta ciudad el tiempo se mide en capas de pirámides, catedrales y rascacielos, porque nunca hemos tenido espacio. Una historia de siete siglos, sí, pero unos encima de otros. Nunca se tiene demasiado espacio en una ciudad rodeada de cerros y volcanes que jamás duermen. (Mejía, 2005: 26)

Esta visión de las capas de la urbe une dos líneas de pensamiento con las que nos hemos topado en este capítulo anteriormente. En primer término, hace énfasis en la ciudad subterránea; sin embargo, la multiplica. Debajo de lo que podemos ver no está únicamente Tenochtitlan, sino todo lo que ha habido antes. Aquí, el pensamiento de Mejía entronca con el de Gonzalo Celorio, aunque no es idéntico. Celorio, como hemos

visto previamente, considera que la ciudad va aboliéndose para vivir, que está imposiblemente sustentada en su propia destrucción. Mejía no ve la destrucción, sino la acumulación: cada construcción sirve como nuevo cimiento para una nueva. Se trata de una manera más de expresar que todas las capas de pasado están vivas en la ciudad, una idea más que ha cruzado varias veces este estudio. Además, en este fragmento, Mejía Madrid considera los volcanes que rodean la ciudad como un elemento que la asfixia. No hay espacio, entre otras cosas, porque la ciudad está rodeada como por un muro natural de montañas.

Un poco más adelante, Urbina continúa con sus cavilaciones. Deja de ver la ciudad por la ventana –visión que ha desatado todos los pensamientos anteriores sobre sí mismo y la urbe- y, movido por el recuerdo de la sabiduría paterna que dicta que en la vida hay que tener un árbol, un libro y un hijo, decide dirigirse al patio del edificio, impulsado por un deseo de ver el árbol de bambú que se encuentra ahí plantado que, aunque no es suyo, es lo más cercano que tiene a un árbol de su propiedad. En su camino, el personaje no pierde la oportunidad de describirnos el edificio. Como morada suya, es digno representante de las construcciones defechas y, por metonimia, de la ciudad. Urbina nos dice que el inmueble “está tan bien planeado que la única forma de ver el patio es desde arriba, en la azotea, o desde la escalera, a través de los peldaños de metal” (Mejía, 2005: 29-31) Podemos imaginarnos una construcción retorcida, estrecha, nada funcional y mucho menos pensada para un vivir placentero, sin espacio. Una vez más la ciudad encarna en sus edificios, pero esta identificación está a punto de ir más allá. Al alcanzar el patio, el personaje se lleva una sorpresa:

Cuando llegué para verificar el estado de salud del que podría considerarse mi árbol, si le hacía falta agua o una podada, noté que sobre el bambú había ropa tendida y una lona debajo de la que corrían tres niños y dos cachorros de perro. En el transcurso de mi indignación apareció también un gato. Un hombre muy bajo con un uniforme beige saltó a mi encuentro con una escopeta. Fue gracias a su movimiento hacia mí que noté que había más niños de los que en su momento avisté: sus ojitos brillaron dentro del cascarón oxidado de un automóvil que, en vez de llantas, tenía cimientos de ladrillo. ¿Cómo lo habían metido? El hombre de la escopeta tenía una cicatriz que le atravesaba media cara, de lado a lado, pasando por una especie de costura mal zurcida en el labio superior.

-Nos desalojaron, pero este terreno también es parte de nuestro ejido- anunció, y ordenó a su esposa que sacará las escrituras de propiedad.

-Pero es el patio trasero de un edificio – argumenté delante de lo irreversible.

-El ingeniero nos dijo que tenemos una resolución del rey – continuó el hombre, y de nuevo le ordenó a su mujer traer los papeles que los acreditaban como

legítimos dueños, pero ella vació una cubeta de agua en la tierra sin prestarle atención alguna.

-¿Del rey?- me escandalicé de enterarme de que vivíamos en una monarquía, me debí quedar dormido en el noticiero- -¿Cuál rey?

-Felipe II

-Esos papeles no sirven – gritó la voz de otra mujer desde la penumbra del fondo al extremo izquierdo- Tenemos una dotación del General. Nos lo dijo el licenciado: somos los verdaderos dueños.

-¿Qué general?- Volví a preguntar, seguro de que el nombre sería Zapata.

-Mi General Lázaro Cárdenas.

Fue así como se desenvolvió frente a mí la disputa de dos familias por el patio trasero de mi edificio: un lodazal de cuatro metros de ancho por unos veinte de largo. El bambú era la frontera entre las dos familias y las ropas tendidas eran como banderas.

En cuanto entendí de qué iba, me despedí con rapidez y subí al seguro sexto piso. Me sentía observado desde abajo. Encendí el cigarro que probó no ser el último de la noche. Muy probablemente había comenzado la destrucción del único lugar de la tierra en el que yo me sentía seguro. Hasta mi tumba me habían quitado. (Mejía, 2005: 29-31)

Nos encontramos con un nuevo microcosmos que vuelve a sintetizar uno de los aspectos de la ciudad en una nuez. Pablo Urbina ocupa una casa que no es suya, pero en el mismo edificio otro género mucho más inconcebible de *paracaidistas* se disputa el terreno disponible. Una de las familias que pretende ocupar –y ocupa, de hecho, de manera impensable- el patio ostenta un título de propiedad del siglo XVI, mientras que la otra esgrime un documento otorgado en la década de los cuarenta del siglo XX, presumiblemente durante el reparto de ejidos que realizó el presidente Lázaro Cárdenas. La situación de este patio no es poco común en la Ciudad de México. He ya hablado tanto de la migración masiva a la ciudad desde el interior del país y de la toma casi indiscriminada de terrenos como de los intentos fallidos del gobierno por legalizar este tipo de situaciones a lo largo de los años. El propio Mejía escribió para la revista *Proceso* una crónica real de un terreno disputado de esta manera, el Paraje San Juan:

Lo primero que sorprende: un terreno baldío que es vendido tres veces de 1943 a 1947 a tres personas distintas, termina por convertirse, 60 años después, en un debate en el que ley y justicia no parecen la misma cosa. En él intervienen abogados que no existen, propietarios múltiples, los habitantes de 12 colonias entre Ermita Iztapalapa y Periférico Oriente que cuentan con escrituras, un regente y tres jefes de Gobierno, un senador abogado, una juez, el presidente de la Suprema Corte de Justicia, una familia que se opone a que sólo uno de los nietos del comprador original cobre una indemnización por un terreno que muy probablemente no le pertenece a su familia[...].(Mejía, 2003)

El terreno de la Ciudad de México, su espacio, parece tener una infinita elasticidad para ser habitado, para albergar más y más personas. Y, una vez más, nos encontramos con otro aspecto de la urbe que vuelve evidente que todos los periodos históricos parecen estar vivos a una misma vez. Así, de los tiempos de Felipe II parece competir con la ciudad posrevolucionaria y con la realidad en actual en igualdad de circunstancias.

Pero hay un elemento más. No únicamente la ciudad y el terreno son elásticos y acomodaticios. Los habitantes, naturalmente, están hechos a este tipo de hacinamiento espacial e histórico y renuncian a la propiedad absoluta y, sobre todo, al espacio individual. Pablo Urbina nos relata que el día de su cumpleaños despierta y encuentra 3 niños mirándolo dormir. Las criaturas habrían entrado por la ventana de la cocina. Urbina se da cuenta de que tienen hambre y están enfermos, por lo que les da de desayunar. Sin embargo, en algún momento menciona que es su cumpleaños. Los niños desaparecen y pronto oye que alguien toca su puerta. Fabrizio Mejía construye a partir de este momento una escena desbordante en la que los habitantes del patio, sin ningún sentido del espacio personal, invaden el departamento de su personaje. El narrador relata:

Pero al abrir, la comunidad del patio estaba en pleno, dejando a un lado sus disputas históricas: el hombre de la escopeta sin ella y peinado por la propia grasa de su cabello, seis señoras con bebés en ambos brazos, niñas que se colaron entre la puerta y una de mis piernas, un gato que saltó al sillón, una embarazada que, por alguna razón supongo que muy lejana a la medicina, portaba un trapo húmedo en el rostro, y debajo de él la escuché desearme feliz cumpleaños, y se desplomó sobre mi cama. (Mejía, 2005: 32)

Uno de niño les había dicho que era su cumpleaños “Y, así, en unos segundos, la cocina se atestó como si fuera un vagón de metro.” (Mejía, 2005: 32) La invasión es total. Sin ningún tipo de límite o de vergüenza, los habitantes del patio se comen su comida, se duchan en su baño, usan sus toallas, merodean por su departamento. En medio del desorden, de pronto, la embarazada descubre que va a parir. Al final sólo él es lo suficientemente rápido para reaccionar y acaban los dos en su coche rumbo al hospital. Los demás se quedan en su casa, a cargo de sus posesiones. Gracias a la absurdez de los trámites burocráticos de la clínica, casi debe firmar como padre del niño, pero sale huyendo de ahí para ver a su propio padre —sin falso árbol, sin hijo postizo, sin ningún libro- a ver si le tiene un regalo de cumpleaños.

En este momento, la novela cambia de tema y se mueve del hacinamiento y la inestabilidad de la propiedad en la urbe hacia un aspecto aún más profundo: las raíces primeras del personaje y el temblor de 1985. En la visita a su padre, Pablo Urbina hace memoria de las circunstancias familiares en su infancia y recuerda que el padre, tras trabajar en una oficina de patentes, se volvió “representante artístico de inventores”, lo cual lo llevó al fracaso y a la ruina, ya que los inventores pagaban en especie. El personaje recuerda todavía “la cocina del departamento en el que nací con huacales apilados goteando miel de frutas descomponiéndose, un pato que huyó a la avenida, la eterna presencia de las abejas”. (Mejía, 2005: 36) Además de estos elementos tan peregrinos, la casa paterna estaba repleta de inventos fracasados, de cosas que no funcionaban. Sin embargo, no por esto, los objetos estaban exentos de belleza y el padre de una cierta vocación poética. Urbina recuerda en particular, a uno de sus clientes, cuyo invento lo marcó. El hombre pintaba paisajes de la urbe en largos pliegos de papel que desplegaba como si fuera un recorrido y esto lo fascinó. Sin duda, aquí Mejía Madrid hace un guiño al lector equiparando su novela-recorrido urbano a estos retratos móviles. La madre del niño era contrastantemente más práctica que el padre y se encontraba resentida ante el desbordante idealismo, tan poco productivo en el terreno material, de su marido, así que se burlaba de este inventor diciéndole: “Vaya, señor, usted inventó el cine sin película” (Mejía, 2005: 37) A la discordancia entre los temperamentos de sus padres atribuye Urbina su propia capacidad para vivir en la ciudad, su dosis de ilusión y de amargura. Haciendo una velada alusión al capítulo dedicado al aire, en el que, como hemos visto, Urbina compara su historia con la del hacedor de globos aerostáticos Don Joaquín de la Cantolla, el personaje nos dice:

Ahora sé que el desbalance entre las siempre altas expectativas de mi padre y el realismo amargo de mi madre me llevó a mirar la vida como un vuelo en un globo que se comienza a incendiar justo cuando te estabas admirando de estar en él. Por eso puedo vivir aquí. (Mejía, 2005: 37)

Cuando llega a ver a su padre, que ahora vive solo, éste le pide que vayan a una ferretería al centro a comprar un rollo que le hace falta al regalo de cumpleaños que pensaba darle. A estas alturas de la historia, Urbina se dirige geográficamente al centro de la urbe y este gesto lo encamina emocionalmente hacia su propio centro, a explicar su historia. Como muchos habitantes del resto de la ciudad, no lo seduce la idea de dirigirse a esta zona. Le recuerda las aglomeraciones, el calor, los gritos de los comerciantes, pero, quizá más agudamente, le recuerda la laguna sepultada y lo que se mueve debajo del suelo. El narrador nos cuenta:

Nada más caminar por las calles del Centro, los edificios demolidos me recordaron el terremoto de la ciudad. Habían pasado más de quince años y esta parte de la ciudad seguía marcada por los sismos del 85. Incapaces ya para levantarse o acabarse de caer, varios edificios en ruinas se escondían detrás de alambradas con avisos que hablaban de su peligrosidad. Todo lo demás era nuevo, grandes hoteles, torres de importantes diarios, jardines y plazas que alimentaron a sus árboles con los escombros y los cadáveres sobre los que se alzaban. Pero los edificios en ruinas, grises, con las cortinas como velas al viento, recargados unos contra otros, desmentían todo lo nuevo como una huella de lo que había ocurrido. Nada y todo había sido borrado: quedaban las huellas que se dejan cuando se trata de borrar algo sin conseguirlo. (Mejía, 2005: 39)

Aquí Mejía Madrid nuevamente da cuenta de un fenómeno real. Las ruinas del terremoto del 85 han permanecido en la ciudad muchos años después del sismo. La generación de este escritor y algunas generaciones posteriores crecieron acostumbradas a obviar que una parte del paisaje estaba derruido. Sin embargo, la constante presencia de las ruinas no es algo que se pueda soslayar. De acuerdo con Gaston Bachelard,

Esta vida repentinamente suspendida, es algo más que la decrepitud. Es el instante mismo de la Muerte, un instante que no quiere transcurrir, que perpetúa su espanto y que inmovilizándolo todo, no otorga el reposo.⁴³ (Bachelard, 2004: 199)

La imagen de la muerte de la ciudad estuvo paralizada por muchísimos años ante los ojos de sus habitantes. No es sino hasta muy recientemente, alrededor ya de la primera década del siglo XXI, que las ruinas han ido borrándose de manera más definitiva del paisaje urbano. Quizás sea este continuo contacto con lo destruido lo que genera la intuición casi generalmente asumida de habitar en una urbe post-apocalíptica. Por eso es que a Fabrizio Mejía le toca ser el cronista de una urbe que ya no está. Es muy reveladora en este sentido la opinión de Rafael Lemus, que describe la obra de este escritor en los siguientes términos :

Es Fabrizio Mejía Madrid (1967) el descendiente de esta estirpe [la de los cronistas, como Carlos Monsiváis]. Sería el nuevo cronista de la ciudad de existir todavía la ciudad, no este infierno. Es, como consuelo, el cronista de cierto vacío. El Apocalipsis ha ocurrido ya y sólo restan ruinas. Aquello fue la ciudad de México; esto, dos murmullos, millones de cadáveres. Mejía Madrid no se sobresalta ante el cementerio: describe sus restos y sonríe. No se oculta en la cómoda Colonia, en una peluca frívola o en el mito de una sociedad civil todavía viva. Ve el vacío de frente, como yo el tirol cuando bostezo. Ese desencanto, cercano a cierto nihilismo, es lo que vuelve notables sus notas periodísticas. Lo mismo puede decirse de *Hombre al agua*, su primera novela: tiene tanto desencanto como pelusa mi bombín. Hay una ciudad de México destruida y un cronista que no se molesta en levantarla. No existe pena sino amor en su pluma: el damnificado está enamorado de sus ruinas. Aquí le tocó vivir y, por lo tanto, esto le tocó amar. (Lemus, 2004)

⁴³ Texto original: “Cette vie soudainement suspendue, c’est autre chose qu’une décrépitude. C’est l’instant même de la Mort, un instant qui ne veut pas s’écouler, qui perpétue son effroi et qui, en immobilisant tout, n’apporte pas le repos”. (La traducción es mía.)

Es curioso que Lemus utilice la palabra *damnificado*, derivando la experiencia urbana de Fabrizio Mejía directamente del terremoto. Pero, en efecto, Fabrizio es un damnificado enamorado de las ruinas que lo circundan, tanto, que las hace revivir. Fabrizio hace con su novela un ejercicio de reconstrucción de la ciudad. Si bien no la reedifica, sigue su historia, la nombra, la cuenta, la resignifica, construye sus imágenes. En este sentido, su obra es coherente con su vida. Él mismo se reconoce marcado por el terremoto del 85 y sabe que la reconstrucción y el rescate que él y otros realizaron con sus propias manos tiene mucho que ver con el amor que le profesa a la ciudad. El escritor dice en una entrevista para una revista francesa:

Yo no puedo vivir en una ciudad que no sea la Ciudad de México; ahorita que venía para acá en el metro, me pasé todo el tiempo comparando el metro de París y el metro de la ciudad de México, la gente, cómo se comporta, cómo están puestos los asientos... Porque hay una especie de vocación de una ciudad que si bien no es ni por mucho perfecta y tiene muchos defectos, es la ciudad que yo ayudé entre millones de personas para reconstruir después del terremoto de 1985, que para mí sería la ruptura generacional de mi generación: de pronto teníamos una ciudad y dos minutos después ... Ayudamos a sacar a la gente de los escombros durante meses, pero después yo siento que cada uno de los escritores de mi generación hemos ido reconstruyendo literariamente o plásticamente o en el cine, en las canciones... Han reconstruido la ciudad que perdimos, es una manera de recuperarla. (Oriol, 2009)

Una segunda idea que vale la pena señalar en el último párrafo citado de *Hombre al agua* tiene que ver con la sensación de que los árboles se alimentan de cadáveres. Una vez más, como en la obra de José Emilio Pacheco, nos topamos con una imagen donde la muerte reverdece. Esta parece una dinámica más inherente a esta metrópoli, pues la destrucción siempre parece florecer a su manera, sustentar otra cosa. Es parte de la capacidad de supervivencia de la Ciudad de México y sus habitantes, parte de por qué Fabrizio Mejía y Pablo Urbina aman la ciudad que habitan. En una relación vivísima, los habitantes sufren la ciudad y su destrucción, pero también atestiguan, viven y participan de su renacimiento. La Ciudad de México se pierde y se recupera incesantemente.

Volviendo a la novela, las ruinas con las que se topa Urbina en el centro detonan su propia remembranza del terremoto. Como bien señala el personaje, el suceso, muy fresco todavía hoy y aún más en 2004, año en el que se publica la novela, sale a colación en las conversaciones de los defenidos con mucha facilidad, fresco en la memoria individual y colectiva. Como Monsiváis, como José Emilio Pacheco y todos los habitantes de la Ciudad de México, Fabrizio Mejía tiene ciertas imágenes clavadas

en la mente. Algunas de estas forman parte del imaginario casi oficial del terremoto, como los edificios derrumbados del Hotel Regis y el edificio Nuevo León, de Tlatelolco, inmuebles de los que ya hemos hablado con anterioridad. Otras, sin embargo, son inéditas. Pablo Urbina nos dice:

Cada vez que tiembla en la ciudad, todo mundo saca a relucir su terremoto; vuelve a contar, quizás con menos detalle cada vez, dónde estaba, lo que sintió, cómo se percató de que aquello era una catástrofe real, el olor. Todo mundo recuerda el olor, que los optimistas decían que era de fugas de gas, y los demás sosteníamos que venía de los cuerpos sepultados. Hasta la fecha, el debate continúa. Pero no así las imágenes de los rieles retorcidos del trolebús sobre Eje Central, las de vecinos colocando escaleras para subir a la cima de un edificio que antes había tenido veinte pisos y elevador, el humo detrás del reloj del Hotel Regis con la hora en la que todo se detuvo, 7:19, el multifamiliar en Tlatelolco volcado hacia atrás como un transatlántico encallado en un arrecife, los edificios que parecían botiquines sin puerta exhibiendo anaqueles que eran pisos y medicinas que eran calentadores de gas, las personas de pie que esperaban calentar agua en una fogata de leña hecha con sus últimas sillas, el caer de la noche con ambulancias en todas direcciones, las calles sin luz en cuyos confines la gente, los sin-casa llamados “damnificados”, se juntaban bajo una sola cobija, el sonido de los picos y las palas, sordo, en busca de sobrevivientes. Todos nos acordamos de ese terremoto y nunca sin escalofríos. Por eso me resistí a ir al Centro con mi padre, pero ya estábamos ahí. (Mejía, 2005: 39-40)

La imagen que nos regala Fabrizio Mejía es desoladora. Recurriendo a la memoria colectiva, el escritor realmente nos ofrece un retazo de su propia memoria y se lo presta a la voz de su personaje. Podemos ver la ciudad abierta, volteada –una vez más los edificios son barcos encallados- lanzada a la zozobra y el caos y, en medio de sus restos, los ciudadanos que huelen, que intuyen los cadáveres debajo de los escombros y oyen las sirenas, que tiemblan ateridos por el frío y el miedo.

Antes de comenzar el relato del verdadero temblor de Pablo Urbina, Fabrizio Mejía nos coloca geográfica, material y emocionalmente en el centro de la Ciudad de México. Para esto, hace una de las descripciones en forma de lista, barrocas y abigarradas de los contrastes que la caracterizan, figura que, a estas alturas, podríamos llamar ya típica de la literatura de esta metrópolis. Urbina y su padre llegan a la ferretería, aparentemente enclavada en un sitio bastante representativo de la ciudad en el que, como explicábamos en la introducción de este capítulo que ocurre frecuentemente, una serie inconexa de movimientos arquitectónicos –y, una vez más, de momentos históricos- convive sin anularse:

Como muchas aquí, la ferretería que mi padre ansiaba encontrar estaba en una esquina donde se combinaban ese viejo negocio con paredes azul cielo, un calendario de un Cristo con el corazón sangrante, y adornos de la Navidad que sólo una aspiradora habría podido retornar a sus colores originales, con un *mall* de mármoles blancos y aire

acondicionado y cuyos locales estaban todavía en espera de ser alquilados. Afuera, una fila de puestos ambulantes color rosa parchados con verdes y azules hacían convivir el ruido de los despertadores chinos con los discos compactos de música electrónica o grupera o jazz, y las conversaciones a gritos. La desmesura. Si les dijera que justo en esa esquina existía –tapada por los ambulantes y los transeúntes que debían aguantar la respiración y encoger el cuerpo para poder pasar entre ellos- la cabeza de una serpiente emplumada tallada en la piedra antes de que siquiera Hernán Cortés naciera, me dirían que estoy mintiendo. Pero ahí estaba, la cara de la serpiente con plumas, entre el *mall*, los ambulantes, y la ferretería que mi padre conocía. (Mejía, 2005: 40)

Todas las capas de tiempo en un área pequeñísima. En frente de la ferretería habría una cabeza de serpiente tallada por los aztecas totalmente sepultada por una marejada humana inmersa en la compra-venta de artículos fabricados en china y de piratería. Estos mercados ambulantes son frecuentes en la ciudad y tienen al *tianguis* prehispánico como antecedente directo. Sin embargo, frente a esta abigarrada, popular y colorida forma de comercio, un suntuoso y moderno centro comercial en mármol abre sus puertas. Hacia él se dirige el personaje de Mejía Madrid que, aburrido con la conversación de su padre y el ferretero, inicia un paseo. El centro comercial aún no está terminado y le falta el techo del segundo piso. Ese hueco es el último detonador de la memoria y, finalmente, Urbina se transporta hacia su propio terremoto.

El sismo que sacudió a la Ciudad de México está relacionado íntimamente para Urbina con una sacudida de tierra personal. Su madre, cansada de la falta de practicidad y de proyectos reales de su padre, lo había abandonado. La casa de su infancia, anteriormente bullente de cosas, era, según la descripción de Urbina, un retrato de la desolación:

El departamento casi vacío parecía un mapa de las cosas que había contenido, la única mano de pintura en diecisiete años como una piel dispareja repentinamente expuesta. Las esquinas desportilladas por el tiempo en que quise aprender a andar en bicicleta enseñado por mí mismo (conocía cada rayón negro en las losetas), la mugre alrededor de los apagadores que ahora se veía con toda su contundencia. (Mejía, 2005: 43)

Todo su pasado se encontraba fragmentado, metido en cajas. Con ellas, se mudó al lado de su madre al centro, a un departamento mucho más pequeño en el que la vieja alfombra que cubría el domicilio anterior no podía extenderse y quedaba enrollada en uno de los lados. Uno de esos días, justamente cuando la vida familiar se tambaleaba, ocurrió el terremoto. Urbina recuerda:

Mi madre ya estaba en camino a su trabajo en el consultorio del dentista, así que nadie me vio tratando de caminar –a uno le da por desplazarse, aunque no sepa hacia dónde- y desplomarme mientras me asía a un sillón. Sólo yo recuerdo eso y el ruido de

las ollas contra el piso, repentinamente liberadas de sus anaqueles. Jamás me di cuenta cuando la pared de la ventana se vino abajo entera. Fue hasta que el polvo se asentó que pude verlo: la alfombra, por primera vez, se había desenrollado y colgaba, como una lengua exhausta. La ciudad nos daba así un departamento donde cabía todo. (Mejía, 2005: 44)

Llama la atención el parecido de esta escena con la que escribió Villoro para Mauricio Guardiola en *Materia dispuesta*. Ambos personajes se encuentran solos en su departamento, intentan moverse vagamente y son alertados de la intensidad del terremoto por los ruidos provenientes de los objetos que caen en la cocina. Este parecido no es casual. El hombre que está solo en casa está solo consigo y en sí mismo. El temblor es para ambos personajes un hito, una ruptura interior, la señal del cambio definitivo. Se trata, para los dos –ambos intensamente identificados con el espacio urbano- de una sacudida tan exterior como profundamente interior. Sin embargo, hemos visto ya cómo, para el Mauricio Guardiola de Villoro, este cambio es positivo, la tierra se sacude y, de alguna manera, lo sacude a él para tomar completa posesión de su ser. Por el contrario, para Urbina el terremoto es el inicio de una melancolía, el porqué de un desarraigo. Este personaje nunca más tendrá raíces y estará condenado a vagar de una casa rota a una amenazada y después a una ocupada provisionalmente y sin derecho. El terremoto representa la ruptura de su familia, de su casa original, y a partir de entonces vagará roto y cínico por la ciudad, como un náufrago.

El personaje nos relata su azoro frente a la pérdida de referentes sólidos y permanentes. En particular, resalta el sentimiento de la confianza traicionada, de la voluntad de echar raíces que la propia tierra rechaza. Así, Urbina se lamenta ante los edificios abandonados tras el terremoto, las ruinas y los que eventualmente hay que demoler, por los desaparecidos. No únicamente se trata de los muertos, sino de los que tuvieron que dejar sus casas, el espacio que los guarecía:

Lo demolido es algo que contiene memorias, con frecuencia objetos de los que se prescinde a la hora de irse de ahí. Pero esos objetos representan a alguien que creyó que su estancia ahí sería tan definitiva como para martillarlos, empotrarlos, fijarlos con taladro. Muebles de baño, alfombras de pared a pared, anaqueles. Lo permanente se borra de una vez, como un accidente. La destrucción de lo que fuimos es la constante. Y vuela en pedazos lo que alguna vez creímos era el asidero en medio de la velocidad. No hay gente dentro de los edificios desalojados, por supuesto, pero en el interior, antes de colocar la carga explosiva o dar la orden para que entre la cuadrilla con mazos, ahí, en el sitio tras las puertas pueden verse vidas. Son los desaparecidos. Alguien fijó los anaqueles, los compró, taladró, sudó, se molestó consigo mismo por darse un martillazo en plena uña. Alguien escogió el color de las alfombras, pronunció su marca y extensión en metros cuadrados, contrató a los instaladores, esperó a que llegaran, tuvo una discusión porque llegaron 2 días tarde. Ahí, en lo demolido, hay una discusión que valía

la pena dar porque el objeto en cuestión era un asidero que permanecería por siempre. La tierra que se movió agitó las aguas del antiguo lago bajo nuestros pies, disolviendo con indolencia la referencia física en el polvo, sólo para los que, una tarde, caminando en busca de sus propias memorias, se sorprendan: ¿qué no estaba ahí? No más. Ya no está en la ciudad. Sólo está en tu cabeza. Esa es la vocación del demoledor, la de la ciudad subterránea. (Mejía, 2005: 45)

La ciudad subterránea destruye su propia memoria, tiene vocación demoledora. Los habitantes de la ciudad se quedan sin asidero ante la indolencia de la tierra y de la laguna subterránea que, en un abrir y cerrar de ojos, pueden transformarlo todo en polvo. Al terremoto sigue un terror inédito. De acuerdo con el narrador-personaje,

Estábamos aterrorizados. El suelo se podía mover. Lo único que uno considera sólido es el terreno, lo inamovible se revolvía como el agua sobre la que estábamos asentados. Y teníamos miedo de lo que pisábamos, de lo que respirábamos, ese olor, del presente y de no llegar a mañana. (Mejía, 2005: 46)

Tras este incidente, la familia rota tiene que volver a unirse. Pablo Urbina y su madre regresan a vivir con el padre, en un departamento que éste se había alquilado. A propósito del temblor y con su característico optimismo, éste trabajaba en una idea para rehabilitar la ciudad subterránea, los templos aztecas, para la vivienda. Así, quizá, la tierra podría resarcir el daño a sus habitantes. De este departamento, el personaje principal nos dice: “Quizás por una asociación obvia, recuerdo ese lugar como el interior de una pirámide.” (Mejía, 2005: 47) Al parecer, el terremoto lo había arrastrado al interior de la tierra, a una especie de infierno en el que sólo escuchaba nombres de personas desaparecidas en la radio.

Con este transportarse imaginariamente a la Tenochtitlan enterrada en una especie de vuelta torcida al útero materno (la familia se ha vuelto a unir sin quererlo), termina la remembranza que Urbina hace de su propio temblor. Cuando sale del centro comercial sin techo, devuelto a su vida sin raíces, su padre ya se ha ido de la ferretería. Sabemos que su madre murió hace años de un tumor cancerígeno en el cerebro que la hacía recordar una y otra vez, incesantemente, su llegada a la Ciudad de México.

6. Conclusión

Los cuatro capítulos anteriores, en los que exploramos las imágenes literarias de la Ciudad de México contemporánea ligadas a cada uno de los elementos –agua, fuego, aire y tierra-, intentan dar cuenta de la naturaleza de una ciudad extrema, desbordada y abrumadora y, sobre todo, de las imágenes que genera la interacción de esta urbe con sus habitantes, la manera en la que estos últimos se enfrentan a ella o se adaptan a sus dinámicas, la aman apasionadamente o la odian con singular fruición. Todas estas reacciones frente al espacio se dan, sin lugar a dudas, primero, a través de una interpretación de su naturaleza que sitúa a los habitantes en una posición frente a la ciudad y determina la actitud que estos adoptan en su diaria convivencia con ella.

Sin embargo, la interpretación no epidérmica, sino crítica de un espacio como el de la megalópolis mexicana no es una tarea fácil. Lo primero que resalta en él es la acumulación generalizada y así se deja ver en la literatura que lo retrata. Acumulación, en primer término, de personas –la población de la ciudad se encuentra entre los 22 y los 26 millones de habitantes, pero no se puede saber a ciencia cierta cuántos hay en realidad-, de capas de pasado y de presente –desde la antigua Tenochtitlan hasta la hipermetrópolis contemporánea, todas las ciudades que ha sido la Ciudad de México conviven en fragmentos simultáneos-, de calles laberínticas e improvisadas, de ciudades perdidas, rascacielos, vecindades desvinciadas y empobrecidas, de vehículos de todos los géneros, de perros callejeros, puestos ambulantes, tinacos al aire libre, de grietas en las aceras, centros comerciales, árboles antiquísimos, monumentos, terremotos e inundaciones, parques y fuentes, basura, polvo y partículas suspendidas, imágenes de la Virgen de Guadalupe y de la Santa Muerte, montañas y volcanes, ríos enterrados, ruinas...

La Ciudad de México exige mucho a sus habitantes y a quien se acerque a ella para conocerla. No se entrega fácilmente ni devela sus secretos sin más. Hubo que ir un paso más allá de la acumulación evidente, escapar a la tentación de hacer una enumeración infinita de sus imágenes. Esta figura, usada hasta el cansancio en gran cantidad de los textos que intentan aprehender algo de la esencia de esta urbe, si bien ayuda a darnos una idea de la naturaleza de la ciudad, no la sintetiza, no contribuye verdaderamente a su comprensión. Más allá de los elementos que se acumulan en el diario vivir de esta urbe, se encuentra la aglomeración de significados que estos

albergan y una intrincada relación entre ellos que hubo que intentar descifrar. No nos fue útil la enumeración, sino la agrupación metafórica de las imágenes que, si bien es una estructura móvil y emprendible desde muy distintos puntos de vista, se ha revelado fructífera bajo la perspectiva de los cuatro elementos como condensadores y configuradores de la identidad cultural y literaria de la ciudad.

Para realizar esta focalización de las imágenes urbanas de manera exitosa, hemos, en primer lugar, enfrentado la ciudad y la literatura que la recrea como textos interconectados y, explorando la relación entre escritura y espacio, hemos intentado articular la personalidad literaria de la Ciudad de México y su imaginario desde la perspectiva fundamental de las cuatro esencias. Este procedimiento sacó a la luz cuatro poderosas fuentes de imágenes y significados urbanos que en ocasiones se revelaron particulares de la relación entre determinado elemento y la metrópolis, pero, en otras, contribuyeron a la profundización de un aspecto más abarcador de la personalidad de la urbe que se manifestó insistentemente en imágenes de distinta cualidad material y dinámica. En este sentido, nos han sido de particular utilidad tanto la fenomenología y los estudios sobre materia y espacio de Gastón Bachelard y Friedrich Bollnow, como las consideraciones postestructuralistas de Roland Barthes y Michelle Foucault, visiones más novedosas y enfocadas a la poética urbana como las de Pierre Sansot y Bertrand Westphal y el acercamiento mitocrítico de Mircea Eliade y la historia cultural de los elementos de los hermanos Böhme. Todos estos recursos teóricos han ayudado a configurar un acercamiento personal y me atrevo a decir que novedoso a las imágenes literarias de la urbe.

Como apunté en la introducción de este trabajo, si bien mi primera intención al aproximarme a la literatura de la megalópolis mexicana era, de alguna manera, desplegar su mapa espiritual y localizar en él los nudos significativos de una ciudad a todas luces única, viva e inusualmente rica en imágenes y afectos, muy pronto entendí que la constitución de mi *corpus* iba a llevarme por un camino, si no del todo distinto, sí más específico. La superabundancia de imágenes materiales ligadas a los cuatro elementos tiene, seguramente, mucho que decir de la ciudad y de la relación que los escritores, como lectores y autores de su realidad, sostienen con ella. Resulta, a primera vista, por lo menos desconcertante que una hipermetrópolis desbordada del siglo XXI sostenga vínculos tan subrayados con su materia primera y, a través de ella, con su mito

fundacional. ¿En qué radica esta súbita y decidida vuelta de la urbe posmoderna a la primera Tenochtitlan?

A lo largo de este trabajo se deja ver cómo esta insistencia en las imágenes del agua, el fuego, el aire y la tierra tiene, por supuesto, mucho que ver con las ya de por sí desbordantes circunstancias geológicas, geográficas y ecológicas de la urbe, que procuro describir de manera más o menos minuciosa en lo concerniente a cada uno de los elementos con el fin de aclarar las múltiples cristalizaciones metafóricas de cada uno de ellos y la dinámica que establecen con la población que debe existir con y en contra de sus manifestaciones. Sin embargo, existe una dimensión mucho más profunda de la relación de la Ciudad de México con los elementos y sus imágenes míticas que me parece haber sacado a la luz por primera vez.

He ya dicho que la acumulación y la aglomeración son rasgos esenciales de la magalópolis mexicana. A esto se debe agregar, sin duda, una naturaleza creciente y desbordadamente caótica. Fue Carlos Monsiváis quien señaló la naturaleza postapocalíptica de la vivencia de la ciudad. Los habitantes de la Ciudad de México parecen habitar un mundo después del Mundo, ser fruto de una catástrofe ilocalizable en el tiempo.

La creación del Cosmos ocurre a partir del Caos, el Apocalipsis es una regresión a éste. El ordenamiento de los elementos crea el mundo, su súbito desorden lo aniquila. Los mitos fundacionales y apocalípticos formulan la existencia y la desintegración de un Mundo a partir de los elementos. El cielo y las aguas se separan, dejan espacio a la tierra y el aire. De ellos surgen el Mundo y, eventualmente, el hombre. Los poderes de las materias primigenias son más evidentes y tienen mayor fuerza en los recuentos del origen y la desaparición del Mundo. Se trata de enunciar la disposición psíquica y sensible del mundo habitado.

La Ciudad de México, puesta continuamente en el filo de la disgregación en el Caos a causa de su crecimiento desmedido y de sus circunstancias inmemorialmente adversas, se aferra a su mito fundacional –que, como hemos visto, condensa la acción creativa dinámica y sexualizada de las cuatro sustancias- y a sus imágenes materiales con muchísima fuerza. La literatura de la megalópolis mexicana es el relato de su desgarramiento entre la diaria fundación del mundo y su disolución, es la epopeya de la lucha de una comunidad con el Caos y, a veces, el único relato del no-Mundo

convertido en el Cosmos cotidiano, de la normalización de lo impensable. Esta relación con los elementos y con su mito fundacional convierte a la Ciudad de México en una urbe cuyas imágenes tienen un sustrato eminentemente mítico y material en el sentido que Gaston Bachelard emplea del término.

Si escogimos la literatura de José Emilio Pacheco, Juan Villoro y Fabrizio Mejía Madrid como ejes de nuestro estudio, esto se debió, en primer lugar a que, como se ha podido apreciar a lo largo de este trabajo, se trata de autores sumamente representativos de la literatura contemporánea sobre la Ciudad de México, tanto en su extensión en el tiempo como, por supuesto, en cuanto a su calidad y aprehensión de la realidad múltiple de la urbe y de los diversos juegos de imágenes que ésta produce en la literatura. Cada uno de ellos contribuyó de manera particular al acercamiento a determinados aspectos de la ciudad y permitió revisarlos desde distintos tonos y puntos de vista, de manera que pudimos hallar coincidencias y contrastes, paradojas y matices múltiples que aportaron a la exploración más profunda del aspecto imaginario de los espacios urbanos de la Ciudad de México. En adición, la división temática, más allá de contribuir a la profundización en las imágenes de cada elemento, ayuda a situar y analizar el discurso personal de cada uno de estos autores, fundamentales todos ellos en la creación del imaginario actual de la ciudad. En este sentido, la obra de cada uno de ellos arroja luz sobre la del resto y, puestas en conjunto, alumbran cada uno de los aspectos urbanos analizados.

Las dinámicas genésicas y apocalípticas que hemos mencionado junto con muchos otros fenómenos atribuibles al imaginario de la Ciudad de México son particularmente visibles en la obra de José Emilio Pacheco, Juan Villoro y Fabrizio Mejía Madrid. Los personajes creados por estos autores, como hemos podido ver con detalle, enfrentados a la naturaleza caótica de la ciudad, encarnada en las diferentes facetas de sus elementos –el agua suprimida, su suelo volcánico, el aire tóxico y los terremotos destructores, por citar únicamente algunos ejemplos-, se convierten en verdaderos héroes trágicos o tragi-cómicos, dependiendo de la dosis de ironía que se emplee, que pelean contra y por una ciudad imposible, que la fundan y la sostienen diariamente con sus esfuerzos como lo hacen cada día los veintitantos millones de almas que la habitan. Los personajes de estos cuatro autores y ellos mismos encarnan la lucha –poética si las hay- que describe Vicente Quirarte en su biografía literaria de la Ciudad de México:

Quien combate a la ciudad combate por ella, contribuye a su permanencia. El guerrero vive para el combate y en éste encuentra la justificación de su oficio. De igual manera, quien vive la ciudad de manera auténtica terminará por comprender sus epifanías y agradecer doblemente la concreción de sus milagros. Menosprecio de corte y alabanza de aldea son lugares comunes –sabios y obligados– a los que se regresa cuando el hombre se siente agobiado por la civilización concentrada en la ciudad. Amor de ciudad grande, que cantara Martí; amor fatal, necesario, inevitable el del poeta por el espacio que lo aísla o lo integra, lo abandona a su suerte o lo recoge de su naufragio. Pero a la fácil perorata de la ciudad como selva de asfalto, el poeta opone la parte más noble y permanente de su trabajo: rendir testimonio de las epifanías cuando la monstruosa ciudad concede tregua y ella, también, exige amores. Son los instantes del reconocimiento, de la comunión con espacios antagónicos. (Quirarte, 2001: 640)

Los combates de Pacheco, Villoro y Mejía Madrid, sus revelaciones y testimonios urbanos se dan en diferentes arenas y escenarios y en contra de distintos contrincantes. A veces, un personaje se simbiotiza con algún elemento en concreto, en otras, se enfrenta a más de uno o a todos en conjunto. En el transcurso de este trabajo hemos procurado aislar las distintas imágenes elementales que surgen de esta interacción, estudiar su naturaleza y sus vínculos con otras imágenes, clasificarlas según sus orígenes y sus características. Cada elemento, cada personaje y cada autor tienen sus dinámicas particulares en la ciudad, sus mitos y su imaginario. No tiene caso repetir aquí lo que hemos concluido en el transcurso de los apartados anteriores. Cada uno habla por sí mismo y, además de repetitivo, resultaría muy extenso enumerar aquí cada una de nuestras consideraciones.

Finalmente, me interesa subrayar que, a pesar de nuestro intento por abarcar un inventario de imágenes para cada elemento lo más amplio y representativo posible y de que hemos intercalado con las imágenes de los principales autores que nos conciernen extractos de obras de otros escritores con el fin de subrayar que cada concepción material de la ciudad tiene su fuente en la diaria experiencia de ésta, emana de la naturaleza de su espacio y de su personalidad, y, por lo tanto, no es un hecho aislado y de poco peso significativo, evidentemente, la tarea de inventariar y estudiar las imágenes materiales de la Ciudad de México apenas comienza y ésta es, sin duda, una colaboración limitada cuya ambición es, sobre todo, señalar un rumbo posible para los estudios literarios de esta urbe.

6.- Conclusione

I precedenti quattro capitoli, in cui esplorammo le immagini letterarie di Città del Messico contemporanea legate agli elementi -acqua, fuoco, aria e terra-, cercano di spiegare la natura di una città straordinaria, eccessiva, travolgente, e, soprattutto, le immagini generate dalla interazione di questa città con i suoi abitanti, il modo in cui questi ultimi la confrontano o si adattano alla sua dinamica, la amano appassionatamente o la odiano con singolare piacere. Tutte queste reazioni verso lo spazio sono date, senza dubbio, prima, attraverso una interpretazione della sua natura, che mette le persone in una posizione di fronte alla città e determina l'atteggiamento che essi adottano nel loro contatto quotidiano con la urbe stessa.

Comunque, l'interpretazione non epidermica ma critica di uno spazio come la megalopoli messicana non è un compito facile. La prima cosa da risaltare è l'accumulo generalizzato e così può essere visto nella letteratura che lo ritrae. Accumulazione, in primo luogo, di persone -la popolazione della città è tra i 20 e i 24 milioni di persone, ma non si può sapere con certezza quanti sono in realtà-, di strati di passato e presente – dalla antica Tenochtitlan alla ipermetropoli contemporanea, tutte le Città del Messico convivono in frammenti simultanei-, di strade labirintiche e improvvisate, città perdute, grattacieli, quartieri decrepiti e impoveriti, veicoli di tutti i tipi, cani randagi, bancarelle, cisterne d'acqua all'aperto, marciapiedi rotti, centri commerciali, alberi secolari, monumenti, terremoti e inondazioni, giardini e fontane, rifiuti, polvere e inquinamento, immagini della Vergine di Guadalupe e della Santa Morte, montagne e vulcani, fiumi seppelliti, rovine ...

Città del Messico esige molto ai suoi abitanti e a chi si avvicina per conoscerla. Essa non si mostra né rivela i suoi segreti facilmente. Siamo andati oltre l'accumulo ovvio, sfuggito alla tentazione di fare un elenco infinito di immagini. Questa figura, usata moltissimo in un gran numero di testi che cercano di cogliere un poco dell'essenza di questa città, anche se aiuta a darci un'idea della natura della urbe, non sintetizza, non contribuisce realmente alla sua comprensione. Al di là degli elementi che si accumulano nella vita quotidiana di questa urbe, c'è l'agglomerato dei significati che questi contengono e l'intricata relazione tra loro che abbiamo cercato di decifrare. Non abbiamo trovato utile l'enumerazione, ma il raggruppamento metaforico di immagini che, anche se si tratta di una struttura mobile e imprendibile da posizioni molto diverse,

si è dimostrata efficace dal punto di vista dei quattro elementi come condensatori e forgiatori dell'identità culturale e letteraria della città.

Per effettuare quest'orientamento delle immagini urbane con successo, abbiamo, in primo luogo, trattato la città e la letteratura che la ricrea come testi interconnessi ed, esplorando il rapporto tra scrittura e spazio, abbiamo cercato di articolare la personalità letteraria di Città del Messico e il suo immaginario dalla prospettiva fondamentale delle quattro essenze. Questo processo ha portato alla luce quattro potenti fonti di immagini e significati urbani che a volte si sono rivelati appartenenti ad un rapporto particolare tra certo elemento e la metropoli, ma in altre occasioni, hanno contribuito all'approfondimento di un aspetto più completo del carattere della città che si è fortemente espresso attraverso delle immagini con materiali e dinamiche diverse. A questo proposito, ci sono stati particolarmente utili sia la fenomenologia e gli studi della materia e dello spazio di Friedrich Bollnow e Gaston Bachelard, le considerazioni post-strutturaliste di Roland Barthes e Michelle Foucault, visioni più innovative e focalizzate sulla poetica urbana come quelle di Pierre Sansot e Bertrand Westphal, e l'approccio mitocritico di Mircea Eliade e la storia culturale degli elementi dei fratelli Böhme. Tutte queste risorse teoriche hanno contribuito a impostare un orientamento personale ed oserei dire che innovativo alle immagini letterarie della città.

Come ho osservato nell'introduzione a questo lavoro, anche se la mia prima intenzione mentre mi avvicinavo alla letteratura della megalopoli messicana era, in qualche modo, spiegare la sua mappa spirituale e localizzare i nodi significativi di una città evidentemente unica, viva e insolitamente ricca di immagini e di emozioni, mi resi subito conto che la costituzione del mio *corpus* stava prendendo un percorso, se non completamente diverso, sì più specifico. La sovrabbondanza di immagini materiali relative ai quattro elementi ha sicuramente molto da dire sulla città e il rapporto che gli scrittori, come lettori e autori della sua realtà, sostengono con lei. È, a prima vista, almeno sconcertante che una ipermetrópoli traboccante del secolo XXI sia così collegata con la sua prima materia. e, attraverso di essa, con il suo mito fondatore. In che si fonda questo improvviso e decisivo giro della città postmoderna alla prima Tenochtitlan?

Nel corso di questo lavoro si rivela come l'insistenza sulle immagini dell'acqua, fuoco, aria e terra ha, ovviamente, molto da fare con le già traballanti condizioni

geologiche, geografiche ed ecologiche della urbe, che cerco di descrivere in modo più o meno dettagliato per quanto riguarda ciascuno degli elementi, al fine di chiarire le molteplici cristallizzazioni metaforiche d'ogni uno di loro e le dinamiche che stabilisce la popolazione che deve esistere con e contro le loro manifestazioni. Però, c'è una dimensione molto più profonda nel rapporto di Città del Messico con gli elementi e le loro immagini mitiche che mi sembra aver portato alla luce per la prima volta.

Ho già detto che l'accumulo e l'agglomerazione sono tratti essenziali della megalópoli messicana. A ciò va aggiunta, senza dubbio, una natura sempre più desbordantemente caotica. E 'stato Carlos Monsivais chi ha notato la natura post-apocalittica della vivenza della città. Gli abitanti di Città del Messico sembrano abitare un mondo dopo il Mondo, essere il risultato di una catastrofe non rintracciabile nel tempo.

La creazione del Cosmo si verifica partendo dal Caos, l'Apocalisse è una regressione ad esso. L'ordinamento degli elementi crea il mondo, il suo disordine repentino lo annichilisce. I miti fondatori e apocalittici formulano l'esistenza e la decadenza di un mondo partendo dagli elementi. Il cielo e l'acqua sono separati, lasciando spazio alla terra e l'aria. Il Mondo emerge da loro e alla fine sorge l'uomo. I poteri dei materiali primitivi sono più evidenti e hanno maggiore forza nei racconti dell'origine e la scomparsa del Mondo. Si sta enunciando la disposizione psichica e sensibile del mondo abitato.

Città del Messico, continuamente sul bordo della dissoluzione nel Caos a causa della sua eccessiva crescita e le sue circostanze avverse immemorabili, si afferra al suo mito fondatore -che, come abbiamo visto, condensa l'azione creativa dinamica e sessualizzata delle quattro sostanze- e alle sue immagini materiali con enorme forza. La letteratura della megalopoli messicana è la storia della sua lacerazione tra la creazione quotidiana del mondo e la sua dissoluzione. È l'epopea della lotta di una comunità contro il Caos e, a volte, l'unica storia d'un non-Mondo trasformato nel Cosmos quotidiano, la regolarizzazione dell'impensabile. Questo rapporto con gli elementi e con il suo mito fondatore fa di Città del Messico una urbe le cui immagini hanno un substrato sostanzialmente mitico e materiale, nel senso che Gaston Bachelard usa il termine.

Se abbiamo scelto la letteratura di José Emilio Pacheco, Juan Villoro e Fabrizio Mejía Madrid come assi del nostro studio, questo è dovuto principalmente a che, come si è visto nel corso di questo lavoro, si tratta di autori estremamente rilevanti nella letteratura contemporanea di Città del Messico, sia nella sua cronologia come, ovviamente, in termini di qualità e di comprensione della realtà multiple della urbe e i vari giochi di immagini che produce in letteratura. Ognuno di loro ha contribuito in modo particolare ad avvicinarsi ad alcuni aspetti della città e ha permesso rivederli con diversi toni e punti di vista, in modo che abbiamo trovato similitudini e contrasti, paradossi e molteplici sfumature che hanno contribuito alla ulteriore esplorazione dell'aspetto immaginario degli spazi urbani di Città del Messico. Inoltre, la divisione tematica, al di là di aiutare ad approfondire solo nelle immagini di ogni elemento, ha contribuito a puntualizzare ed analizzare il discorso personale di ciascuno di questi autori, tutti fondamentali nella creazione dell'attuale immaginario della città. In questo senso, il lavoro di ciascuno di loro illumina il resto e una ognuna delle aree studiate.

Le dinamiche creatrici e apocalittiche di cui abbiamo parlato, insieme a molti altri fenomeni attribuibili alle immagini di Città del Messico, sono particolarmente visibili nell'opera di José Emilio Pacheco, Juan Villoro e Fabrizio Mejía Madrid. I personaggi creati da questi autori, come abbiamo visto in dettaglio, di fronte alla natura caotica della città, incarnata nelle diverse sfaccettature dei suoi elementi - l'acqua soppressa, il terreno vulcanico, l'aria tossica e i terremoti distruttivi, per citare solo alcuni esempi-, diventano veri eroi tragici o tragico-comici, a seconda della dose d'ironia che viene utilizzata, che combattono contro e per una città impossibile, che la fondano e la sostengono ogni giorno con i loro sforzi come fanno sempre i venti milioni di anime che la abitano. I personaggi di questi quattro autori e loro stessi incarnano la lotta –veramente poetica-, che descrive Vicente Quirarte nella sua biografia letteraria di Città del Messico:

Chi combatte la città combatte per essa, contribuisce alla sua permanenza. Il guerriero vive per la battaglia e questa è la giustificazione del suo mestiere. Allo stesso modo, chi vive la città autenticamente, finalmente, capisce le sue epifanie e ringrazia doppiamente i suoi miracoli. Disprezzo della corte e lode del villaggio sono dei luoghi comuni –saggi e obbligatori- a cui si torna quando l'uomo si sente schiacciato dalla civiltà concentrata nella città. Amore di grande città, che cantasse Martí; fatale, necessario, inevitabile quello del poeta per lo spazio che lo isola o lo integra, lo abbandona al suo destino o raccoglie il suo naufragio. Ma al facile sproloquio della città come giungla d'asfalto, il poeta oppone la parte più nobile e permanente del suo lavoro: rendere testimonianza delle epifanie quando la città mostruosa ha concesso la tregua e

anche lei richiede amore. Sono i momenti di riconoscimento, di comunione con spazi antagonisti. (Quirarte 2001: 640)

Le lotte di Pacheco, Villoro e Mejia Madrid, le loro rivelazioni e testimonianze urbane, accadono in diverse arene e scenari e contro avversari diversi. A volte, un personaggio si simbiotizza con qualche elemento in particolare, altre, affronta più di uno o tutti insieme. Nel corso di questo lavoro abbiamo cercato di isolare le varie immagini elementari che emergono da questa interazione, studiare la sua natura e i suoi collegamenti con altre immagini, classificarli secondo le loro origini e caratteristiche. Ogni elemento, ogni personaggio e ogni autore ha le sue particolari dinamiche nella città, i propri miti e il suo immaginario. Non ha senso ripetere qui quello che abbiamo concluso nel corso dei capitoli precedenti. Ciascuno parla per sé ed inoltre ad essere ripetitivo, può diventare molto esauriente elencare qui ciascuna delle nostre considerazioni.

Infine, vorrei sottolineare che, nonostante il nostro sforzo di includere un inventario d'immagini per ogni elemento il più completo e rappresentativo possibile, e che abbiamo intercalato con le immagini dei principali autori che ci riguardano estratti delle opere di altri scrittori per enfatizzare che ogni concezione materiale della città ha la sua fonte nella esperienza quotidiana d' essa, emana dalla natura del suo spazio e della sua personalità, e, quindi, non è una questione isolata e poco significativa, ovviamente il compito di raccogliere e studiare le immagini materiali di Città del Messico è appena iniziato e questa è certamente una collaborazione limitata la cui ambizione è soprattutto suggerire una possibile direzione per gli studi letterari futuri di questa urbe.

7. Summary and conclusion

Along four chapters and through the literary work of three essential writers, José Emilio Pacheco, Juan Villoro and Fabrizio Mejía Madrid, we explore the literary images of contemporary Mexico City that are linked to each of the elements -water, fire, air and earth. By doing so, we try to explain the nature of an extreme, bursting, overwhelming city and, especially, that of the images generated by the city's interaction with its inhabitants, the way in which the latter face it or adapt to its dynamics, and whether they love it or hate it passionately. All these reactions towards space take place, without a doubt, first, through an interpretation of its nature which puts people in a position in relation to the city and determines the attitude they adopt in their daily contact with her.

However, a non-intuitive interpretation, but rather a critic one of a space like the Mexican megalopolis is not an easy task. The first thing that stands out is its generalized accumulation, and this is, of course, evident in the literature that portrays it. Accumulation of people, in the first place -the population of the city is between 22 and 26 million, but you cannot know for sure how many are there-, accumulation of layers of present and past -from the ancient Tenochtitlan to the contemporary hypermetropolis, all the cities that Mexico City has ever been live in simultaneous fragments-, accumulation of impromptu labyrinthine streets, lost cities, skyscrapers, decrepit and impoverished neighborhoods, vehicles of all kinds, street dogs, street vendors, outdoor water tanks, cracks in sidewalks, malls, ancient trees, monuments, earthquakes and floods, parks and fountains, trash, dust and suspended particles, images of the Virgin of Guadalupe and the Santa Muerte, mountains and volcanoes, buried rivers, ruins...

Mexico City demands a lot from its inhabitants and from the ones who approach it. It does not easily surrender its secrets. We had to go a step beyond the obvious accumulation, escape the temptation to make an infinite list of its images. This figure, used to death in large numbers of texts that attempt to grasp something of the essence of this city, helps to give us an idea of its nature, but it doesn't synthesize it, it doesn't really contribute to its understanding. Beyond the elements that build up in the daily life of this city, lies the agglomeration of meanings they content and the intricate relationship between them that we had to try and decipher. What we really found useful was not the enumeration, but the metaphorical grouping of images. While it is a

moveable structure that can be undertaken from very different perspectives, it has proved successful from the perspective of the four elements as capacitors and shapers of the cultural and literary identity of the city.

To perform this targeting of urban images successfully, we, first, tackled the city and the literature that recreates it as interconnected texts and, exploring the relationship between space and writing, we have tried to articulate the literary personality of Mexico City and its imagery from the fundamental perspective of the four essences. This process brought to light four powerful sources of urban images and meanings that sometimes revealed to belong to the individual relationship between a particular element and the metropolis, and other times contributed to the deepening of the understanding of a more comprehensive aspect of the character of the city which strongly expressed itself through images of different material and dynamic qualities. In this regard, we have found particularly useful both phenomenology and studies of matter and space by Gaston Bachelard and Friedrich Bollnow, as well as the poststructuralist considerations of Roland Barthes and Michelle Foucault, most innovative views focused on urban poetic as those by Pierre Sansot and Bertrand Westphal and Mircea Eliade's myth criticism approach, not to mention the cultural history of the four elements written by the Böhme brothers. All these theoretical resources have helped us set a personal and I dare say innovative approach to the literary images of the city.

Although my first intention when I approached the literature of the Mexican Megalopolis was to somehow deploy its spiritual map and locate on it the significant nodes of a city that is clearly unique, vivid and unusually rich in images and passions of all sorts, I soon realized that the constitution of my *corpus* was going to take me down not a completely different a path, but a more specific one. The superabundance of material images related to the four elements surely says much about the city and about the relationship that writers, as readers and authors of their own reality, maintain with it. The fact that an overflowing hypermetropolis from the XXI century holds such strong links with its primordial matter –and with its foundation myth through it- is, at first sight, at least puzzling. What lies in this sudden and decisive turn of the postmodern city to the first Tenochtitlan?

Throughout this work we can see how this insistence on images of water, fire, air and earth has, of course, much to do with the already radical geological, geographical and ecological conditions of the city, which I attempt to describe more or less accurately in order to clarify the multiple metaphorical crystallizations of each one of the elements and dynamics that they establish with the population that must exist with and against its manifestations. However, there is a much deeper dimension to the relationship between Mexico City and the elements and their mythic images that we seem to have brought to light for the first time.

I said that the accumulation and agglomeration are essential traits of Mexican magalopolis. To this must be added, no doubt, an increasingly chaotic nature. It was Carlos Monsivais who noted the apocalyptic character of the city's experience . The inhabitants of the Mexico City seem to inhabit a world after the World, to be the result of a catastrophe that is untraceable in time.

The creation of the Cosmos occurs from Chaos, Apocalypse is a regression to it. The ordering of the elements creates the world, their sudden disorder annihilates it. The founding and apocalyptic myths formulate the existence and decay of a World from the perspective of the elements. The sky and water are separated, leaving space to land and air. The World emerges from them and, eventually, the human being. The powers of the primitive materials are more obvious and have greater strength in the accounts of the origin and disappearance of the World. It is about stating the psychic and sensitive arrangement of the inhabited world.

Mexico City, continuously put on the edge of disintegration in Chaos because of its excessive growth and its immemorially adverse circumstances, clings to its founding myth -which, as we see on the course of this work, condenses the sexualized dynamics and creative action of the four substances. The literature of the Mexican megalopolis is the story of its tearing between the daily creation of the world and its dissolution, it is the epic of the struggle of a community with Chaos and, sometimes, the only story of the non-World turned into the everyday Cosmos, of the normalizing the unthinkable. This relationship with the elements and with its founding myth makes Mexico City a city whose images have an essentially mythical and material substrate, in the sense in which Gaston Bachelard employs the term.

If we chose José Emilio Pacheco, Juan Villoro and Fabrizio Mejía Madrid's literature as axes of our study, this was due, firstly to the fact, as shown throughout this paper, that they are extremely important authors of contemporary literature on Mexico City. The quality of their work, their capacity to capture the city's multiple reality and to produce and reproduce its main imagery are outstanding. Each of them contributed in a particular way to approach certain aspects of the city and allowed to review them from different shades and views, so that we could find similarities and contrasts, paradoxes and multiple nuances that contributed to the further exploration of the imaginary aspect of urban spaces. In addition, the thematic division of this work, besides helping to deepen into the images of each element, contributes to locate and analyze the individual speech of each of these fundamental authors. In this sense, the work of each of them sheds light on the rest and, put together, they illuminate each of the studied urban areas.

The genestic and apocalyptic dynamics we have mentioned, along with many other phenomena attributable to the imagery of Mexico City, are particularly visible in the work of José Emilio Pacheco, Juan Villoro and Fabrizio Mejía Madrid. The characters created by these authors, as we have seen in detail, faced with the chaotic nature of the city, embodied in the various facets of its elements - suppressed water, volcanic soil, toxic air and destructive earthquakes, to name only a few examples-, become true tragic or tragi-comic heroes, depending on the dose of irony that is used, who fight against and for an impossible city, who found it and sustain it daily through their efforts as the twenty millions of souls who inhabit it usually do. The characters of these four authors and themselves embody the poetic struggle, if any, described by Vicente Quirarte in his literary biography of Mexico City:

He who fights the city fights for it, contributes to its permanence. The warrior lives for the battle and in it he finds the justification of his craft. Similarly, the ones who authentically experience the city eventually understand its epiphanies and are doubly grateful for its miracles. Disregard for the court and worship of the village are common places -wise and mandatory- to which to return when man is borne by the concentrated civilization in the city. Big city love, as Martí sung; fatal, necessary, inevitable the poet's love for the space which isolates or integrates him, leaves him to his own fate or holds his wreckage. But to the easy rant of the city as an asphalt jungle, the poet opposes the noblest and most permanent part of his job: testify the epiphanies when the monstrous city grants a truce and she also demands love. These are the moments of recognition, of communion with antagonistic spaces. (Quirarte, 2001: 640)

Pacheco, Villoro and Mejia Madrid fights, their revelations and urban testimonies take place in different arenas and scenarios and against different opponents.

Sometimes a character is in symbiosis with some particular element others, he faces more than one or all together. In the course of this work we have tried to isolate the various elemental images that emerge from this interaction, study their nature and their links with other images, sort them according to their origins and characteristics. Every element, every character and every author has its particular dynamics in the city, their myths and their imagery. No point in repeating here what we have concluded in the course of the preceding chapters. Each speaks for itself and besides from repetitive, it would be very extensive to list here each of our considerations.

Finally, I want to emphasize that, despite our attempt to include an inventory of images for each element as comprehensive and representative as possible and that we have interspersed with the images of the main authors that concern us excerpts from works by other writers in order to emphasize that each material conception of the city has its source in the daily experience of it, emanates from the nature of its space and personality, and, therefore, is not an isolated and insignificant fact, evidently the task of compiling and studying the material images of Mexico City is just beginning and this is certainly a limited collaboration whose ambition is especially to point out a possible direction for future literary studies of this city.

8. Bibliografía.

- ALVARADO TEZOMOC, FERNANDO (1975): *Crónica Mexicáyotl*. México: Porrúa.
- ÁLVAREZ, J. R. (Coordinador General) *et. al* (1985): *Imagen de la Gran Capital*, Enciclopedia de México, S.A. de C.V, Primera Edición, México.
- BACHELARD, G. (1964): *The Psychoanalysis of Fire*. Boston: Beacon Press.
- BACHELARD, G. (1983): *La poética del espacio*. México: FCE.
- BACHELARD, G. (2004): *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Les Massicotés.
- BACHELARD, G. (2006): *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México. FCE.
- BACHELARD, G. (2011): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: FCE.
- BACHELARD, G. (2012): *El aire y los sueños*. México: FCE, 2012.
- BARTHES, R. (1993): “Semiología y urbanismo”, en *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, pp. 257-266.
- BARTRA, R. (2005): *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México, D.F.: Debolsillo.
- BOCKUS APONTE, B. (1987): “José Emilio Pacheco, cuentista”, en Verani, Hugo J. (Comp.), *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 188-199.
- BÖHME, GERNOT Y HARTMUT (1998): *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*. Barcelona: Herder.
- BOLLNOW, F. O. (1969): *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor.
- CAÑEDO, D. (1971): *El gran planificador*. México: Editorial Casas.
- CARNEIRO, S. (2011): “La (pos) moderna Tenochtitlan: notas sobre la ciudad en *Materia dispuesta* de Juan Villoro”, en Ruisánchez, J.R. y Zavala, O. (Eds.), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona: Editorial Candaya, S.L, pp. 291-306.

- CARBALLO, E. Y MARTÍNEZ, J. L. (1989): *Páginas sobre la ciudad de México*. México: Consejo de la Crónica de la ciudad de México.
- CELORIO, GONZALO (2004a): “México, ciudad de papel”, en Gallo, Rubén (Ed.), *México DF: Lecturas para paseantes*. Madrid: Turner Publicaciones, pp. 39-58.
- CELORIO, GONZALO (2004b): *Amor propio*. México: Tusquets.
- CELORIO, GONZALO (2008): *Y retiemble en sus centros la tierra*. México: Tusquets.
- CÓDICE RAMÍREZ (1979): Editorial Innovación, México.
- CORTÉS, HERNÁN. (2012): *Cartas de relación*. Barcelona: Red Ediciones, S.L., 2012.
- CRUZ, SAN JUAN DE LA (1999): “Llama de amor viva”, en *Obra completa (2)*. Madrid: Alianza Editorial.
- DELEUZE, GILLES (1989): *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós
- DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL (1999): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa.
- ELIADE, MIRCEA (1973): *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- ELIADE, MIRCEA (2011): *Herreros y alquimistas*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- ESCOBEDO, F Y CHACALO, A. (2008): “Estimación preliminar de la descontaminación atmosférica por el arbolado urbano de la ciudad de México” [en línea], en *Interciencia*, v.33, n.1. En:
http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0378-18442008000100007&lng=es&nrm=iso&tlng=es [Consulta: 29 de abril de 2014]. ISSN 0378-1844.
- FUENTES, CARLOS (2008): *La región más transparente*. México: Real Academia Española.
- FOUCAULT, MICHEL (2008): “Espacios otros” [en línea], en *Mediateca*. En:
textosenlinea.blogspot.com/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html [Consulta: 24 de octubre de 2011].

- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, S. (2002): “Breve teoría para México City” [en línea], en *Debats*, n.78. En: <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/78/quadern03.htm>. [Consulta: 12 de febrero de 2012]. ISSN 0212-0585
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO (2011): “8 incendios y explosiones que atemorizaron al DF”, en *El Universal DF*. 30 de enero de 2011. En: <http://www.eluniversaldf.mx/coyoacan/nota19502.html> [Consulta: 15 de julio de 2013].
- GLOCKNER, JULIO (2005): “El monte que humea”, en CONACULTA/INBA (Eds.), *El mito de dos volcanes. Popocatepetl e Iztaccíhuatl*. México: RM, pp. 124-128.
- GRUZINSKI, SERGE (2004): *La ciudad de México. Una historia*. México: FCE.
- GULLÓN, A.M. (1987): “Sueños y distancia en la poesía de José Emilio Pacheco”, en Verani, Hugo J. (Comp.), *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 118-125.
- HERMOSILLA SÁNCHEZ, A. (Julio 2010) “Un viaje de ida y vuelta a México: *El testigo* de Juan Villoro” [en línea], en *Tonos Digital*, n.19. En: <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/389/266> [Consulta: 15 de julio de 2012.]. ISSN 1577-6921.
- HEROICO CUERPO DE BOMBEROS DEL DISTRITO FEDERAL (2013): “Acerca del Heroico Cuerpo de Bomberos” [en línea], divulgado en el sitio web del mismo cuerpo. En: http://www.bomberos.df.gob.mx/wb/hcb/heroico_cuerpo_de_bomberos_del_distrito_federal/_rid/3?page=1 [Consulta: 15 de julio de 2013].
- HEYDEN, DORIS (1989): “Tezcatlipoca en el mundo náhuatl”, en *Estudios de cultura náhuatl*. N° 19. México: Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 83-93.
- HUERTA, EFRAÍN (1998): “Declaración de amor”, en Martí Soler (Comp.), *Poesía completa*. México: FCE.
- ITURBE, MERCEDES (2005): “El palpitar del volcán”, en CONACULTA/INBA (Eds.), *El mito de dos volcanes. Popocatepetl e Iztaccíhuatl*. México: RM, pp. 85-90.

- LARA ZAVALA, HERNÁN (2002): “Las poéticas de *Bajo el volcán*”, en *Revista Universitarios. Nueva Época*. No. 022. México: UNAM, pp. 12-21.
- LEMUS, R. (2004): “La ciudad en cuatro paredes” [en línea], en *Letras libres*. Octubre 2004. En: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-ciudad-en-cuatro-paredes>. [Consulta: 10 de septiembre de 2011]. ISSN1578-4312.
- LEONARDI, C. *et al.* (1998): *Diccionario de los santos. Vol. II*. Madrid: Editorial San Pablo.
- LIDA, DAVID. (2008): *First stop in the New World. Mexico City, the Capital of the 21st Century*. Nueva York: Riverhead Books.
- LOWRY, MALCOLM (1974): *Bajo el volcán*. México: ERA.
- LEÓN, FRAY LUIS DE (Tr.) (1958): “El Cantar de los cantares”, en *El Cantar de los cantares*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LEÓN PORTILLA, MIGUEL DE (2013): *Visión de los vencidos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. DGSCA, Coordinación de Publicaciones Digitales.
- LYNCH, KEVIN (2000): *Imagen de la ciudad*. Barcelona: GG reprints.
- MASOLIVER, JUAN ANTONIO (2011): “Juan Villoro: itinerarios de la invención”, en
- RUISÁNCHEZ, J.R. Y ZAVALA, O. (Eds.), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona: Editorial Candaya, S.L, pp. 31-65.
- MATOS MOCTEZUMA, EDUARDO (1999): “El programa de arqueología urbana”, en Eduardo Matos Moctezuma (Coord.), *Excavaciones en la Catedral y el Sagrario metropolitanos*. México: INAH, pp. 9-14.
- MATOS MOCTEZUMA, EDUARDO (2006): *Tenochtitlan*. México, FCE.
- MEJÍA, FABRIZIO (2002): “El jugador invisible” [en línea], en *Debats*, n.78. En: <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/78/quadern04.htm> [Consulta: 12 de febrero de 2012]. ISSN 0212-0585

- MEJÍA, FABRIZIO (noviembre 2003): “Chilangología” en *Letras libres*. Noviembre 2003. En: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/chilangologia>. [Consulta: 10 de septiembre de 2011]. ISSN1578-4312.
- MEJÍA, FABRIZIO (2003): “Paraje San Juan: Las actas del humo”, en *Proceso*, N° 1409. Noviembre 2003. En: www.proceso.com.mx/?page_id=190162 [Consulta: 28 de febrero de 2014]. ISSN: 1665-9309.
- MEJÍA, FABRIZIO (2005): *Hombre al agua*. México: Joaquín Mortiz.
- MEJÍA, FABRIZIO (2008): *Tequila, DF*. México: Literatura Mondadori.
- MOLINA MAURICIO (2012): *Tiempo lunar*. México: Punto de lectura.
- MONSIVÁIS, CARLOS (1987): “Los días del terremoto”, en *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México. ERA, pp. 17-122.
- MONSIVÁIS, CARLOS (1995): *Los rituales del caos*. México. ERA.
- MORABITO FABIO (2011): “*Materia dispuesta: curarse de la adolescencia*”, en Ruisánchez, J.R. y Zavala, O. (Eds.), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona: Editorial Candaya, S.L, pp. 91-96.
- MORENO VILLAREAL, JAIME (2002). “El mapa originario” [en línea], en *Debats*, n.78. En: <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/78/quadern01.htm> [Consulta: 12 de febrero de 2012]. ISSN 0212-0585
- MURILLO, GERARDO (Dr. Atl) (2005): “Sinfonías del Popocatepetl”, en CONACULTA/INBA (Eds.), *El mito de dos volcanes. Popocatepetl e Iztaccíhuatl*. México: RM, pp. 98-105.
- ORIOU, CLÉMENCE (2009): “Entrevista a Fabrizio Mejía Madrid” [en línea], en *La Clé des Langues*. Junio 2009. En: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-a-fabrizio-mejia-madrid-69453.kjsp>. [Consulta: 25 de julio de 2011]. ISSN 2107-7029
- PACHECO, J. E. (1997): “La fiesta brava”, en *El principio del placer*. México: ERA, pp. 65-94.
- PACHECO, J. E. (1999): *Las batallas en el desierto*. México: ERA.

PACHECO, J. E. (2010^a): "El reposo del fuego", en *Los elementos de la noche. Poesía I. (1958-1964)*. Madrid: Visor, pp. 37-62.

PACHECO, J. E. (2010^b): "A la extranjera", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, pp. 751-752.

PACHECO, J. E. (2010^b): "Acrosoma", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 756.

PACHECO, J. E. (2010^b): "Ciudad de México", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 660.

PACHECO, J. E. (2010^b): "El Ajusco", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 82.

PACHECO, J. E. (2010^b): "El cielo tan azul", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 678.

PACHECO, J. E. (2010^b): "En la acera", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 728-729.

PACHECO, J. E. (2010^b): "Hienas", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 580.

PACHECO, J. E. (2010^b): "La Barranca del Muerto", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, pp. 463-464.

PACHECO, J. E. (2010^b): "La calle de Tajín", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, pp. 718-719.

PACHECO, J. E. (2010^b): "La casa", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 771.

PACHECO, J. E. (2010^b): "La cruz de mi parroquia", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 727.

PACHECO, J. E. (2010^b): "La noche es de los muertos". En *Tarde o temprano*. México: Tusquets, pp. 504-505.

PACHECO, J. E. (2010^b): "Las ruinas de México (Elegía del retorno)", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, pp. 307-347.

PACHECO, J. E. (2010^b): "Los elementos de la noche", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 19.

- PACHECO, J. E. (2010^b): "Malpaís". *Tarde o temprano*. México: Tusquets, pp.289-291.
- PACHECO, J. E. (2010^b): "México: vista aérea", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 217.
- PACHECO, J. E. (2010^b): "Nocturno de México", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 245.
- PACHECO, J. E. (2010^b): "Otro espejo", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 759.
- PACHECO, J. E. (2010^b): "Para Efraín Huerta", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 299.
- PACHECO, J. E. (2010^b): "Paseo de la Reforma", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, pp. 293-294.
- PACHECO, J. E. (2010^b): "San Cosme, 1854", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 217.
- PACHECO, J. E. (2010^b): "Tacubaya, 1949", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 129.
- PACHECO, J. E. (2012): "Tenga para que se entretenga" en *El principio del placer*. México: ERA, pp. 113-128.
- PACHECO, J. E. (2010^b): "Tres nocturnos de la selva en la ciudad". en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, pp. 549-550.
- PACHECO, J. E. (2010^b): "Tezontle", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 728.
- PACHECO, J. E. (2010^b): "Vecindades del centro", en *Tarde o temprano*. México: Tusquets, p. 176
- PASO, FERNANDO DEL (2005^a): "El fuego y la nieve", en CONACULTA/INBA (Eds.), *El mito de dos volcanes. Popocatepetl e Iztaccíhuatl*. México: RM, pp. 72-79.
- PASO, FERNANDO DEL *et al.* (2005^b): "Leyenda Azteca". en CONACULTA/INBA (Eds.), *El mito de dos volcanes. Popocatepetl e Iztaccíhuatl*. México: RM.
- PASO, FERNANDO DEL (2008): *Noticias del Imperio*. Barcelona: Verticales de Bolsillo.

- PAZ, OCTAVIO (1979): “Nocturno de San Ildefonso”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, Volumen 115, Números 343-345. México: Ediciones Cultura Hispánica, pp. 484-502.
- PAZ, OCTAVIO (2008): *El arco y la lira*. México: FCE.
- PELLICER, CARLOS (2005): “Retórica del paisaje”, en CONACULTA/INBA (Eds.), *El mito de dos volcanes. Popocatepetl e Iztaccíhuatl*. México: RM, pp. 124-128.
- PEÑA CATALÁN, R. (2010): “Un elemento de la naturaleza en el paisaje urbano: el río”, en Eugenia Popeanga (Coord.), *Ciudad en obras, Metáforas de lo urbano en la literatura y las artes*. Suiza: Peter Lang AG, pp. 35-50.
- PÉREZ GAY, R. (2007^a): “El castigo del agua”, en: *No estamos para nadie*. México: Ediciones Cal y Arena, pp. 12-18.
- PÉREZ GAY, R. (2007^b): “Se prohíbe pescar”, en *No estamos para nadie*. México: Ediciones Cal y Arena, pp. 60-65.
- PÉREZ GAY, R. (2007): “Obra pública, desgracia privada”, en *No estamos para nadie*. México. Ediciones Cal y Arena. pp. 19-25.
- PONIATOWSKA, ELENA (2001): *La piel del cielo*. México: Alfaguara, Edición Kindle.
- QUIRARTE, V. (1999): “La Armada Invencible” en *El peatón es asunto de la lluvia*. México: FCE.
- QUIRARTE, V. (2010): *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México (1850-1992)*. México: Ediciones Cal y Arena.
- REBOLLEDO, F (2005): “Lowry y el volcán. Una feliz coincidencia”. en CONACULTA/INBA (Eds.), *El mito de dos volcanes. Popocatepetl e Iztaccíhuatl*. México: RM, pp. 77-92.
- RIBERA LLOPIS, J.M. (2010): “Monte, montaña: con la casa auestas”, en Eugenia Popeanga (Coord.), *Ciudad en obras, Metáforas de lo urbano en la literatura y las artes*. Suiza: Peter Lang AG, pp. 25-34.
- REYES, ALFONSO (1995): “Visión de Anáhuac”. En *Obras completas de Alfonso Reyes II*. México: FCE, pp. 8-34.

- REYES, ALFONSO (1981): "Palinodia del polvo", en *Ancorajes*, Obras completas. XXI, México, FCE, pp. 61-64.
- ROJAS, CÉSAR (2001): "Tumbaga, el valle de las campanas", en Miguel Ángel Fernández Delgado (Comp.), *Visiones periféricas. Antología de la ciencia ficción mexicana*. México: Lumen, P. 120-132.
- SAN JERÓNIMO (1958) "Canticum canticorum" en *El Cantar de los cantares*. Vulgata latina. Madrid: Espasa-Calpe.
- SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE (1969): *Historia general de las cosas de Nueva España*. Ángel María Garibay (Ed.). 4 v. México: Editorial Porrúa.
- SALCIDO, IVÁN (2010): *El terremoto de 1985. 25 años en nuestra memoria*. México: Edición de Autor.
- SANSOT, P. (2004): *Poétique de la ville*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- SARTORIS U. (Otoño 2002): "La fundación de México-Tenochticlan. Entrevista a Alfredo López Austin." [en línea], en *Debats*, n.78. En: <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/78/espais01.htm>. [Consulta: 12 de febrero de 2012]. ISSN 0212-0585
- SCHARFENBERG, E. (2007): "Una ñapa de Fabrizio" [en línea], en *Temas para hincarles los dientes*. En: http://hincando-dientes.blogspot.mx/2007_11_01_archive.html [Consulta: 15 de enero de 2012].
- SCHMELZ, ITALIA (2012): "El D.F. en tono apocalíptico" [en línea], en *Artelogie*, Número 2. *Dedicado a: Mexique : espace urbain et résistances artistiques et littéraires face à la « ville générique »* En: http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&revista_busqueda=16157&clave_busqueda=2012. [Consulta: 27 de enero de 2013]. ISSN 2115-6395.
- SIMÓN, ANGÉLICA (2006): "Los ríos que ya no tenemos" [en línea], en *El Universal*. 27 de septiembre de 2006. En: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/377721.html> [Consulta: 13 de abril de 2013].

- SISTEMA DE MONITOREO ATMOSFÉRICO (SIMAT) DEL DISTRITO FEDERAL (2014): “IMECA”. [en línea] México: Gobierno del Distrito Federal. En: <http://www.calidadaire.df.gob.mx/calidadaire/index.php?opcion=2&opcioninfo productos=22>. [Consulta: 23 de junio del 2014].
- SERVICIO SISMOLÓGICO NACIONAL (2012): «Grandes sismos sentidos en la Ciudad de México a través de su historia» [en línea]. México: UNAM. En: <http://secre.ssn.unam.mx/SSN/Doc/Sismo85/sismo85-7.htm#TABLA>. [Consulta: 25 de enero de 2012].
- TAIBO II, PACO IGNACIO (2009): *Cosa fácil*, en *No habrá final feliz. La serie completa de Héctor Belascoarán Shayne*. Nueva York: Ed. Harper Rayo.
- TOVAR DE TERESA, G. Y SARTORIS, U. (2002): “Apología del centro histórico de la Ciudad de México” [en línea], en *Debats*, n.78. En: <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/78/quadern01.htm> [Consulta: 12 de febrero de 2012]. ISSN 0212-0585
- TREJO FUENTES, IGNACIO (1984): “La narrativa de José Emilio Pacheco: nostalgia por la infancia y la ciudad gozable”, en Verani, Hugo J. (Comp.), *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 214-220.
- URRERO PEÑA, G. (1998): “Materia dispuesta”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 581, Noviembre de 1998, pp. 134-135.
- VALLE- ARIZPE, ARTEMIO DE (2013): “La llorona”, en: *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)*. Tomo I. México: Almadía.
- VALLEJO, M. et al. (2003): “Efectos de la contaminación atmosférica en la salud y su importancia en la ciudad de México”. En *Gaceta médica de México*, ISSN 0016-3813, Vol. 139, N°. 1 (ENE-MAR).págs. 57-64
- VAN HECKE, A. (2009): “Hibridez y metamorfosis en Juan Villoro: el universo mágico-mitológico del ajolote”, en *Iberoamericana*, Vol. 9, N° 34, págs. 43-56

- VILAS, MANUEL (2011): “Juan Villoro y los terremotos reales”, en Ruisánchez, J.R. y Zavala, O. (Eds.), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona: Editorial Candaya, S.L, pp. 140-146.
- VILLORO, JUAN (1997): *Materia dispuesta*. México: Alfaguara, 1997.
- VILLORO, JUAN (2002^b): “El cielo artificial” [en línea], en *Letras libres*. Agosto 2002. En: <http://www.letraslibres.com/revista/tertulia/el-cielo-artificial> [Consulta: 10 de septiembre de 2011]. ISSN1578-4312.
- VILLORO, JUAN (2002^b) “El vértigo horizontal. La Ciudad de México como texto” [en línea], en *Debats*, n.78. En: <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/78/quadern02.htm>. [Consulta: 12 de febrero de 2012]. ISSN 0212-0585.
- VILLORO, JUAN (2005^a): *El disparo de argón*. Barcelona: Anagrama.
- VILLORO, JUAN (2005^b): “Paseos de Vicente Rojo” en *Letras libres*, Año nº 7, Nº 76, 2005, pp. 66-71.
- VILLORO, JUAN (2007^a): “El eterno retorno a la mujer barbuda” [en línea], en *Plátano verde*. Septiembre de 2007. En: http://www.platanoverde.com/platano_blog/?p=220=1 [Consulta: 20 de mayo de 2014].
- VILLORO, JUAN (2007^b): “Amigos mexicanos”, en *Los culpables*. México, Almadía, 2007, pp. 87-131.
- VILLORO, JUAN (2007^c): *El testigo*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- VILLORO, JUAN (2007^d): “El Olvido. Un itinerario urbano en México DF”, en *Nueva Sociedad*, Nº. 212, noviembre-diciembre de 2007, pp. 162-175.
- VILLORO, J. (2009^a): *Llamadas de Ámsterdam*. México: Almadía
- VILLORO, J. (2009^b) “Adivine, equivoquese. Los cuentos de Juan Carlos Onetti” [en línea], en *Letras libres*. Julio 2009. En: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/adivine-equivoquese>. [Consulta: 10 de septiembre de 2011]. ISSN1578-4312

- VILLORO, J. (2010) “Después de la lluvia”, en *La noche navegable*. México: Editorial Planeta Mexicana, S.A., pp. 43-54.
- VILLORO, J. (2011^a): “Campeón ligero”, en *La casa pierde*. México: Alfaguara, pp. 9-42.
- VILLORO, J. (2011^b) “La alcoba dormida”, en *La casa pierde*. México: Alfaguara, pp. 147-168.
- VILLORO, J. (2012) “Sortilegios del agua” [en línea], en *Letras libres*. Octubre 2012. En: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/advine-equivoquese>. [Consulta: 25 de septiembre de 2013]. ISSN1578-4312
- VON HUMBOLDT, A. (1968): “Los nevados de la Puebla”, en Miguel Guzmán Peredo (Ed.), *Las montañas de México: testimonio de los cronistas*. México: Costa-Amic Editores, pp. 97-143.
- WESTPHAL, BERTRAND (2007): *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- WESTPHAL, BERTRAND (2011): “Pour une approche geocritique des textes” [en línea] en *Vox poética*. Septiembre 2005. Bibliothèque comparatiste.. Société Française de Literature Générale et Comparée. En: www.vox-poetica.net/sflgc/biblio/gcr.html [Consulta: 10 de octubre de 2011].
- WILLIAMS, T. (2011) “Toallas ejemplares: Masculinidad, sexualidad y nación en *Materia dispuesta*”, en Ruisánchez, J.R. y Zavala, O. (Eds.), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona: Editorial Candaya, S.L, pp. 337-364.
- ZABALA OSWALDO Y RUISÁNCHEZ JOSÉ RAMÓN (2011): “El malabarista: las genealogías de Juan Villoro”, en Ruisánchez, J.R. y Zavala, O. (Eds.), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona: Editorial Candaya, S.L, pp. 9-30.